وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر (باتنة)

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الموضـــوع

البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية
منطقة شمال الصحراء أنموذجا
1850-1950

أطروحة
مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم
في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب:
أحمد قنشوبة

إشراف الأستاذ :
الدكتور : **العربي دحو**

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد القادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
العربي دحو	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
بلقاسم بلعرج	أستاذ التعليم العالي	جامعة قالمة	مناقشا
أحمد الأمين	أستاذ محاضر	جامعة الجزائر	مناقشا
إبراهيم شعيب	أستاذ محاضر	جامعة الأغواط	مناقشا
عيسى بوفسيو	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	مناقشا

2008/2007

بسم ا الرحمن الرحيم

الرموز المستعملة في الرسالة :

عدد (مجلة) : ع

جزء (من أجزاء الكتاب) : ج

ترجمة : تر

تحقيق : تح

صفحة : ص

دون تاريخ (النشر) : دت

دون رقم الطبعة : دط

مـقدمـة

اشتهرت الظاهرة الشعرية الشعبية الجزائرية كثيرا، وعرفت رواجـا فـي الأوساط الأدبية المثقّفة منها والعامية ، واكتسبت سلطة أدبية ، وأصبحت أسـماء مجموعة من الشعراء بمثابة ذاكرة ثقافية ، تعتـزّ بهـا الأفـراد والجماعـات . وأصبحت قصائدهم إرثا أدبيا وثقافيا يستحقّ الاهتمام والدراسـة ، والبحـث فـي الأسباب والعناصر التي مكنته من اكتساب هذه الجماهيرية. وكان هذا مـن أهـم الدوافع التي حدت بنا إلى أن يكون مجال بحثنا هو درس بنية القصيدة الشـعبية ، ولاسيما في منطقة عرفت طويلا بقامات شعرية شعبية عالية هي منطقـة شـمال الصحراء الجزائرية .

تحديد منطقة البحث ومجاله الزمني :

شمال الصحراء : تستمد التسمية والتحديد مشروعيته وصلاحيته ليس مـن الإطار الجغرافي فحسب ، بل من السياق التاريخي / الفنـي للظـاهرة الشـعرية الشعبية التي انتشرت واشتهرت في هذه البيئة الصحراوية الشمالية ، ولا سيما في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر والمنتصف الأول من القرن العشـرين . ولقد عمدت إلى هذا التحديد كي لا أقع في خطإ التعميم ، فالصـحراء الجزائريـة شاسعة والظواهر الشعرية فيها متنوعة ، وهذا يبرر الاقتصار على الشمال ، كما أننا لم نقصد إلى دراسة مسحية للأشعار ، بل اقتصرنا أيضا على فحول الشعراء في هذه المنطقة من أجل تحديد متن (مدونة corpus) تساعدنا على اسـتخراج عناصر البناء الفني في القصيدة الشعبية في هذه المنطقة ...

وقد يطرح السّؤال : من هم الشعراء الفحول فـي المنطقـة المـذكورة أو المشهورون ، وما الذي أهّلهم ليكونوا كذلك ؟ وبالتالي : ما الذي أعطى لهم الحق في أن تكون مختارات من شعرهم مجالا للتحليل والقراءة لاستخراج عناصر البناء وقواعد القصيدة الشعبية من خلال شعرهم ؟

ويمكن أن نقول إجابة عن هذا : إننا أسندنا هذا الدور للجمهور الواسع الذي احتفى عبر سنين طويلة بشعر شعراء معّينين في شمال الصحراء : هـؤلاء أخـذ

شعرهم حيّزا كبيرا من إعجاب النـاس عـامّتهم وخاصّـتهم ، ومـن اهتمـامهم ودراستهم ، لأنّه « قد يخطئ الجمهور جزئيا لوقت ما ، ولكن لن يكـون الخطـأ شاملا ودائما ، ذلك أنّ الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته ، ولكنّه الاسـم الذي نعطيه لقدرته عل إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس »[1].

فإذا كان جون كوهين – صاحب المقولة السـابقة – يعطـي دور اختيـار المتميّزين من الشعراء للجمهور (وهو جمهور خاص بيقين) ، فإنّ مـن حقنـا أيضا أن نعطي هذا الدور للجمهور ، لاسيما وأنّنا بصدد قراءة في الشعر الشعبي وبنائه الفنّي الذي استطاع به أن يحدث هذا التفاعل والإعجاب في أوساط عامّـة الناس وخاصّتهم ، ومن أجل أن يكون اختيارنا لشعراء المتن حائزا على الجانـب الأكبر من الموضوعيّة .

على هذا الأساس سنختار شعراء يشكّل شعرهم ذاكرة شعريّة سواء في الإطار الجغرافي الضيّق الذي عاشوا فيه ، أو حتّى في مناطق جغرافيّة أخـرى تضـيق وتتّسع. وهؤلاء هم :

- عبد ا ابن كرّيو .
- السماتي .
- أحمد بن معطار .
- محمد بن عزوز.
- أحمد بن الحرمة .
- محمد بلخير .
- محمد بيطار .
- أحمد بن تريبة .
- قويدر بن الزبير التونسي .
- ابن قيطون .

---

[1] جون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية** ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، د ط ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1986، ص19.

على أنّ « اختيار متن ، ليس هو على الدوام ، المهمّة السعيدة للباحث »[2] ، وإذا كان من شروط اختيار مدوّنة معيّنة مجالا للدراسة أن يكون في نصوصها من التجانس ما يسمح بالخروج بقواعد صالحة للتعميم عليها ككل ، فقد آثرنـا أن نختار مجموعة متجانسة ، كما راعينا قـدر المسـتطاع تـزامن النمـاذج المختارة . وحتّى وإن اختلفت بعض النماذج زمنيّا ، فهذا الاختلاف بسيط لـم يحدث معه اختلاف واضح في اللغة الموظّفة في الشعر . فكلّ الشعراء تقريبا ينتمون إلى النصف الأوّل من القرن العشرين باستثناء أحمد بن معطار ومحمد بلخير اللذان عاشا قبل هذه الفترة بقليل . إذ كلما كانت النماذج متجانسة سـهل الوقوف على الملامح المشتركة ودراستها ، ولهذا كان التحديد الزمني منطلقـا من نهايات القرن التاسع عشر، وكذا المنتصف الأوّل للقرن العشرين (1880 – 1950) .

ومن الطبيعي أننا لن نستطيع دراسة نتاج كل شاعر بأكمله ، بل سـنركّز على عيّنات شعريّة تمثّل نتاج هذا الشاعر أو ذاك ، ونرصد الظواهر الشعريّة التي تمثّل هذا الشعر المقصود بالدراسة ، لأنّ الهدف ليس تكديس النصـوص ثمّ الحيرة في كيفية التعامل معها ، بل إنّ الاكتفاء ببعض القصائد الخاصّة بكل شاعر تمكّن من تمثّل القصيدة في هذه المنطقة ، وبالتالي الخروج بنتائج تخصّ البناء الفنّي الشعري .

كيفية جمع المدونة :

اعتمدنا في جمع نصوص المتن البحث الميداني غالبا ، من خـلال التنقّـل إلى المناطق التي عاش فيها الشعراء واشتهرت قصائدهم لغرض البحث عـن الرواة وتسجيل النصوص من أفواههم مباشرة ، ومعرفة بيئة هذا الشعر عـن قرب ، إذ تنقّلنا إلى الأغواط (جانفي 2004 – جانفي 2006) لجمع نصوص ابن كرّيو وابن الحرمة ، وإلى برّيان (ولاية غرداية) (أكتوبر2002 - أفريل 2003) لجمع نصوص ابن الحرمة ، وإلى سيدي خالد (ولاية بسكرة) (ماي

---

[2] محمد بنيس : **الشعر العربي الحديث / بنياته وإبدالاتها ، الجزءالأول (التقليدية)** ، ، دار توبقال للنشر ، ط 01 ، الدار البيضاء ، 1989 ، ص63 .

2004) لالتقاء بعض روّاة شعر السماتي وابن قيطون وابن يوسف ، ولقـاء ابن أخ الشاعر ابن عزّوز ، وابن الشاعر بولنوار تونسي (مـاي 2004) . وكانت لنا زيارة ميدانية إلى حفيد الشاعر محمد بلخير (البيض) السيد قنّاشـة الشيخ في عين كرمس (ولاية تيارت) جوان 2005 للحصول على نصوص جدّه ، وزيارة لورقلة (ماي 2003) ، وكذا جلسات مع الرواة فـي الجلفـة لتسجيل شعر أحمد بن معطار (جلسات كثيرة مع الراويـة المرحـوم أحمـد الكربوب ابتداء من ديسمبر 1998 وحتى وفاة الراوية في مارس 2002) .

كما اعتمدنا في جمع نصوص المتن على بعض الدواوين المنشورة ، على غرار :

- ديوان عبد ا بن كرّيو ، جمع ودراسة الدكتور إبراهيم شعيب .
- الديوان المعرّب في أقوال افريقية والمغرب لسونيك .
- Trois Poetes Algeriens (Belkeir – Abdellah ben karriou – Mohammed Baytar . لسي حمزة أبو بكر .
- ونصوص الراوية الشاعر أحمد سعدون ، وهو مهـتمّ بالشـعر الشـعبي وبجمعه والحفاظ عليه ، كما أنه نقل بعض النصوص عن الفنـان خليفـي أحمد .
- ونصوص الراوية والشاعر الحاج العمارة ، وهـو الآخـر فنّـان ومهـتمّ بنصوص الشعر الشعبي ، ولاسيما شعر سيدي خالد ، كما يمارس هوايـة إنشاد القصائد الدينية لابن قيطون وابن يوسف وغيرهما .

الإشكالية :

الإشكالية الأساسية للبحث هي :

ماهي الأدوات الفنية والقواعد التي تكسب القصيدة الشعرية الشعبية فـي شمال الصحراء شعريّتها وتساعدها على حيازة هذه السلطة الفنّية ؟

وتنشأ عن هذه الإشكالية ، إشكاليات فرعية ، يمكن صياغتها كالآتي :



ماهي الاستراتيجيّات اللغويّة والصـوتيّة والتركيبيـة التـي يسـتعملها الشعراء؟

كيف يتعامل الشاعر مع عناصر البناء الشعريّ المعروفة مثل المتخيّـل واللغة والموسيقى ؟

ماهي أهمّ المرجعيّات الفنيّة والشعريّة التي اتّكأ عليها في صياغة تلـك القواعد وعناصر البناء ؟

الفرضيات :

البحث يفترض أنّ الشعراء الشعبيين الذين يمثّلون القصيدة فـي شـمال الصحراء كانوا واعين بمختلف عناصر الشعريّة التي تحقّـق الإثـارة والدهشـة والتفاعل مع المتلقّي للقصيدة . وبالتالي أعطوها عنايـة كبيـرة فـي شـعرهم . وبالتالي فلا عجب أنّ الشاعر يوظّف استراتيجيات لغويّة مختلفة ليشـحن نصّـه بعناصر الإثارة الشعريّة والصوتيّة والتركيبية والتخييلية .

كما نفترض أن الشاعر لم يكن إنسانا ساذجا ، بل كان شاعرا فنانا مثقفـا ، إذ كانت له ثقافته التراثية والمعاصرة التي اتّكأ عليها في بناء القصـيدة ، وإثرائهـا بمختلف أنواع الروافد والتقاطعات النصّية .

المنهج :

من أجل الإجابة عن الإشكالية الأساسية والإشـكاليات الفرعيـة التـي طرحناها ، وكذا للوقوف على مدى صحّة الفرضيات التّي تساعد في إيجاد إجابات لتلك الأسئلة . من أجل كلّ ذلك ، استفدنا من المناهج التي عنيت بمسألة البنية أو البناء الشعري في القصيدة مثل البنيوية الشعرية ، وآراء النقاد العرب القـدامى ، فضلا عن بعض مقولات اللسانيات النصية أو ما يسمّى علم النص ، والتي تساعد خاصّة في الوقوف على مفهوم الوحدة في النص الأدبـي ، أو مـا تبلـور عنـد أصحاب هذه النظرية في مفهوم البنية الكبرى النصّ . كما اسـتفدنا جزئيـا مـن بعض النظريات الأدبية التي تخدم أهدافنا وتساعد في الوقوف عند بعض مظـاهر البناء الفني في القصيدة الشعبية ، وفي حلّ بعض الإشكاليات التي يتعـرض لهـا الباحث ، على غرار المنهج الأسطوري ونظرية التناص ..

الخطة المتبعة :

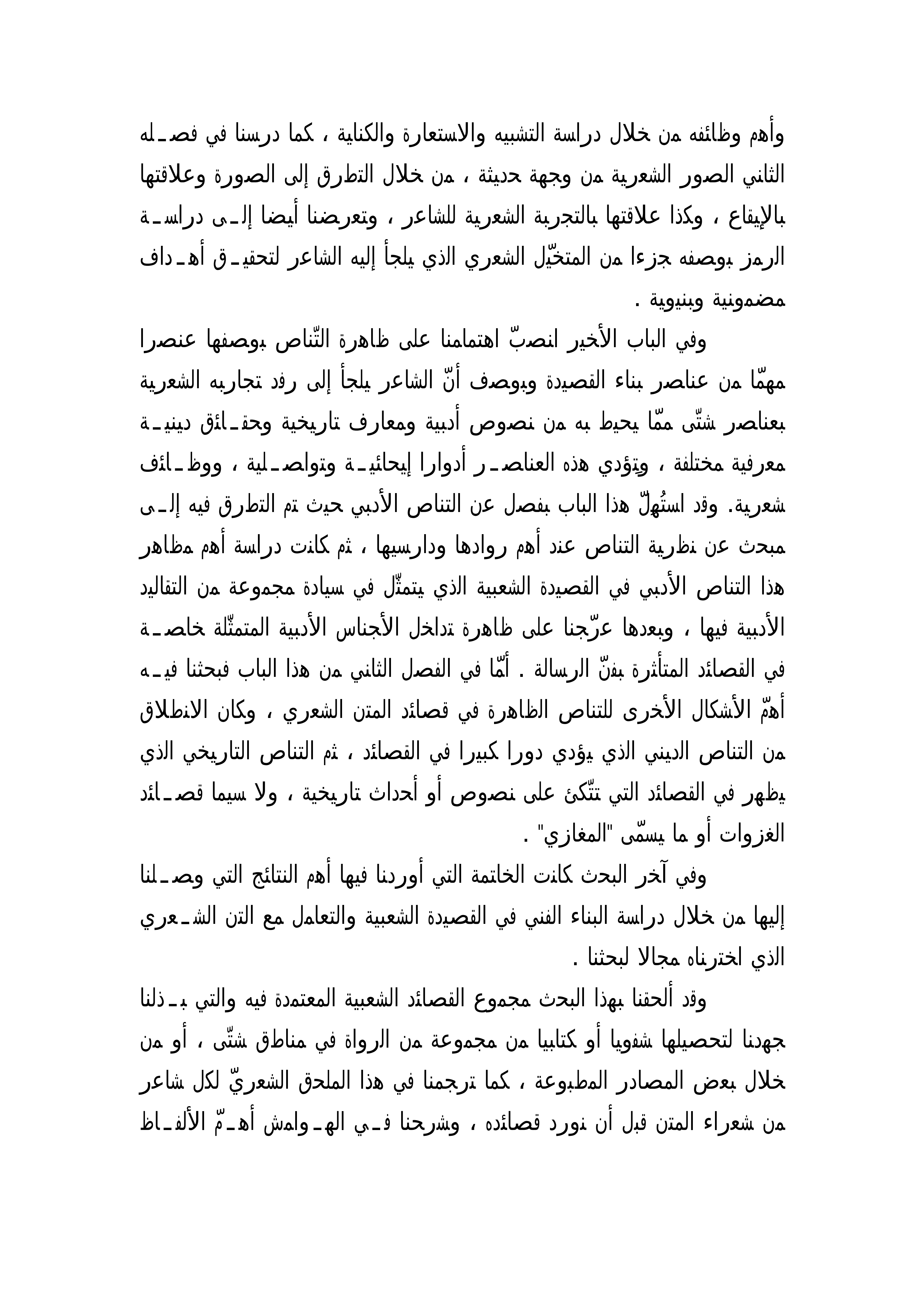
تبدأ خطة هذا البحث بتمهيد عرضنا فيه لأهمّ أنواع الشعر الشعبي ، محاولين إيجاد تجنيس لهذه الظاهرة في شمال الصحراء الجزائرية (المسمى الشعر الملحون غالبا) ، وتمييزه عن باقي الأنواع الشعرية الشعبية مثل الشعر العامي والفلكلوري وغيرهما . كما عرّجنا على بعض القضايا التاريخية لهذه الظاهرة ، ثمّ تطرقنا لقضية البناء الشعري لأنها تعدّ في صلب بحثنا عن عناصر التشكيل الفني في القصيدة الشعبية في شمال الصحراء ، حيث تعرضنا لأهم الآراء في قضية بنية القصيدة عند القدماء والمحدثين .

وقد عنونا الباب الأول ب: مكونات القصيدة في الشعر الشعبي ، وتطرقنا في فصله الأوّل لأوّل عنصر من عناصر البناء ؛ يضمن شعرية القصيدة والذي يتمثّل في البيت وعناصره ، بما فيها القافية والوزن والإيقاع ، وقد انتشر عند القدامى في تعريفهم للشعر قولهم : إنه الكلام الموزون والمقفّى الذي يحمل معنى على الرّغم من أنّهم لم يقصدوا أن يقصروا شعرية القصيدة على توفر هذين العنصرين ، لكنها على المستوى الشكلي على الأقل تبدو أول الشروط ظهورا في القصيدة .

ثمّ أتبعنا ذلك بالفصل الثاني بالكلام عن عناصر النص الإطار وشعريتها. ولذلك كانت المحاولة في البحث عن نظام البداية في القصيدة والأهداف الاستراتيجية التي يتوخّاها الشاعر من خلال هذا النظام الذي يتّبعه حين ينطلق في الدخول إلى عالم القصيدة ، ثم كان التساؤل عن كيفية مرور الشاعر إلى مضمونها الأساسيّ، وأخيرا كيف تكون طقوس إنهاء القصيدة .

كما عرجنا في الفصل الثالث على مفهوم الوحدة في البيت والقصيدة ، مستفيدين في ذلك من بعض مقولات علم النص الذي يهتمّ بتوفّر شروط وعناصر النصية في القصيدة ، فحاولنا تطبيق بعض إجراءاته على قصائد المتن ، لاسيما وأنّ مفهوم الوحدة من شروط قيام بنية متكاملة للقصيدة .

وكان الباب الثاني عن بنية المتخيّل في النقد القديم والحديث ، إذ تمّ في فصله الأول بحث أنماط الصورة التقليدية الظاهرة في تجارب الشعراء ، وبنيتها

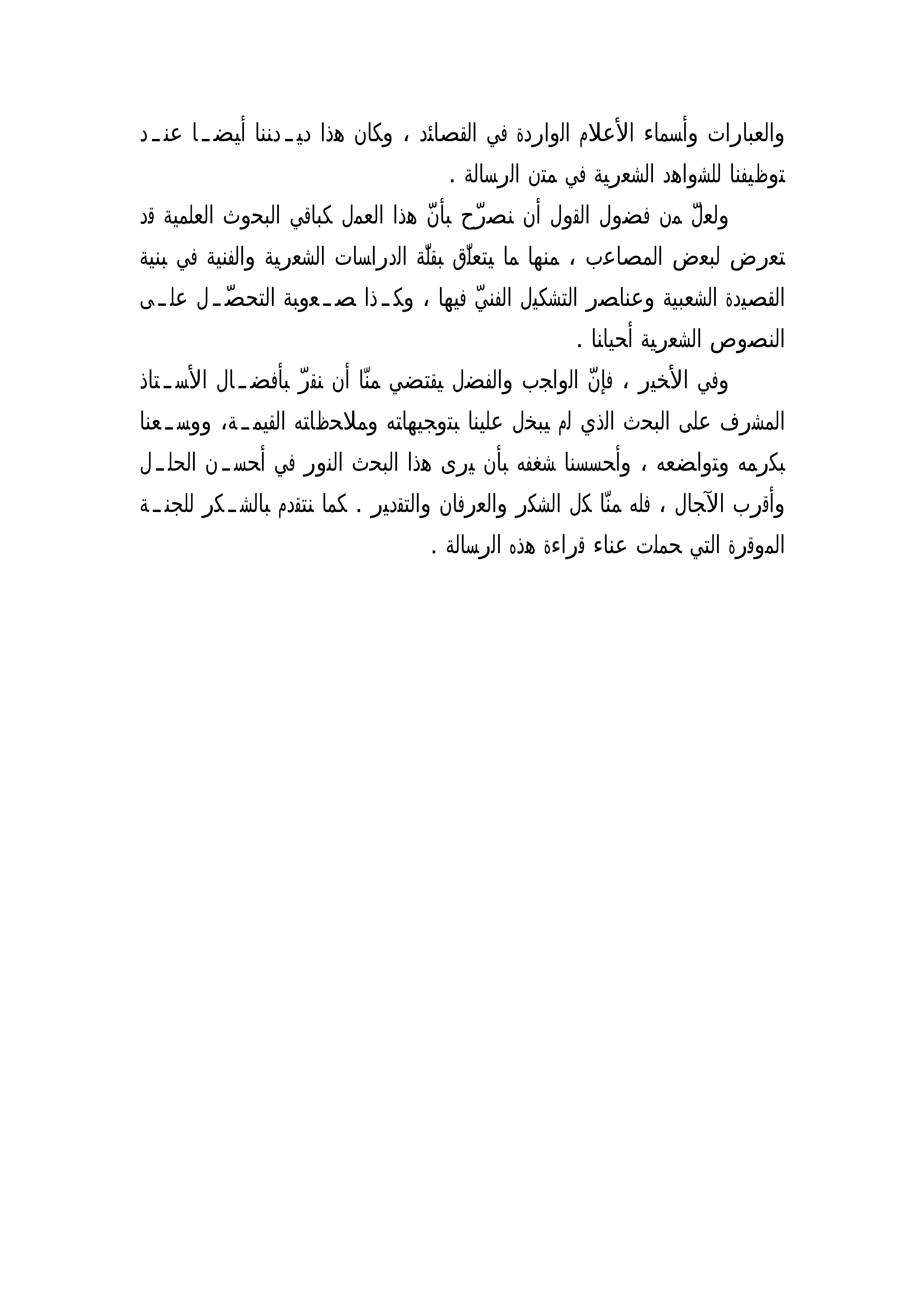


وأهم وظائفه من خلال دراسة التشبيه والاستعارة والكناية ، كما درسنا في فصـله الثاني الصور الشعرية من وجهة حديثة ، من خلال التطرق إلى الصورة وعلاقتها بالإيقاع ، وكذا علاقتها بالتجربة الشعرية للشاعر ، وتعرضنا أيضا إلـى دراسـة الرمز بوصفه جزءا من المتخيّل الشعري الذي يلجأ إليه الشاعر لتحقيـق أهـداف مضمونية وبنيوية .

وفي الباب الأخير انصبّ اهتمامنا على ظاهرة التّناص بوصفها عنصرا مهمّا من عناصر بناء القصيدة وبوصف أنّ الشاعر يلجأ إلى رفد تجاربه الشعرية بعناصر شتّى ممّا يحيط به من نصوص أدبية ومعارف تاريخية وحقـائق دينيـة معرفية مختلفة ، وتؤدي هذه العناصـر أدوارا إيحائيـة وتواصـلية ، ووظـائف شعرية. وقد استُهلّ هذا الباب بفصل عن التناص الأدبي حيث تم التطرق فيه إلـى مبحث عن نظرية التناص عند أهم روادها ودارسيها ، ثم كانت دراسة أهم مظاهر هذا التناص الأدبي في القصيدة الشعبية الذي يتمثّل في سيادة مجموعة من التقاليد الأدبية فيها ، وبعدها عرّجنا على ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية المتمثّلة خاصـة في القصائد المتأثرة بفنّ الرسالة . أمّا في الفصل الثاني من هذا الباب فبحثنا فيـه أهمّ الأشكال الأخرى للتناص الظاهرة في قصائد المتن الشعري ، وكان الانطلاق من التناص الديني الذي يؤدي دورا كبيرا في القصائد ، ثم التناص التاريخي الذي يظهر في القصائد التي تتّكئ على نصوص أو أحداث تاريخية ، ولا سيما قصـائد الغزوات أو ما يسمّى "المغازي" .

وفي آخر البحث كانت الخاتمة التي أوردنا فيها أهم النتائج التي وصـلنا إليها من خلال دراسة البناء الفني في القصيدة الشعبية والتعامل مع التن الشـعري الذي اخترناه مجالا لبحثنا .

وقد ألحقنا بهذا البحث مجموع القصائد الشعبية المعتمدة فيه والتي بـذلنا جهدنا لتحصيلها شفويا أو كتابيا من مجموعة من الرواة في مناطق شتّى ، أو من خلال بعض المصادر المطبوعة ، كما ترجمنا في هذا الملحق الشعريّ لكل شاعر من شعراء المتن قبل أن نورد قصائده ، وشرحنا فـي الهـوامش أهـمّ الألفـاظ



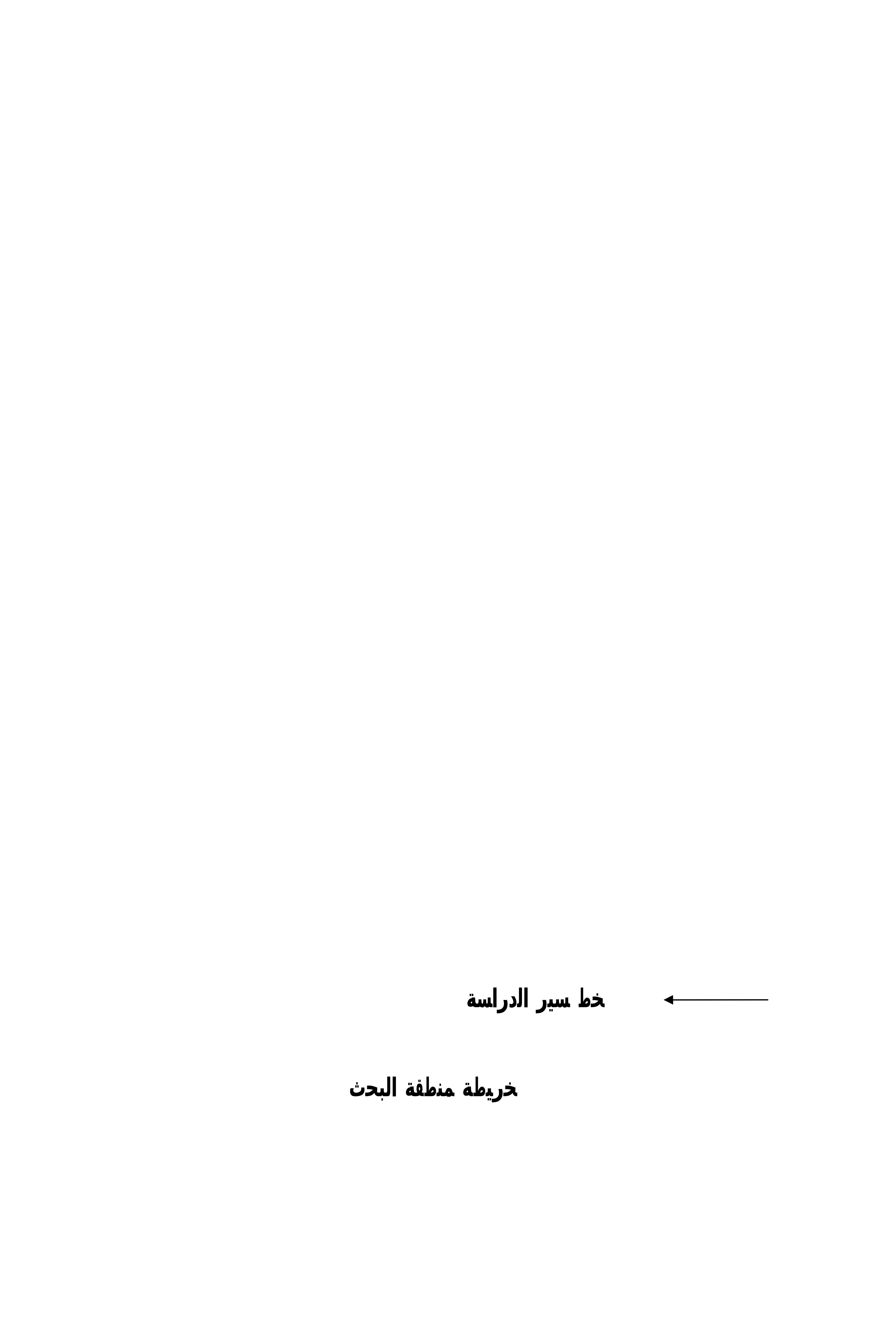
والعبارات وأسماء الأعلام الواردة في القصائد ، وكان هذا ديدننا أيضا عند توظيفنا للشواهد الشعرية في متن الرسالة .

ولعلّ من فضول القول أن نصرّح بأنّ هذا العمل كباقي البحوث العلمية قد تعرض لبعض المصاعب ، منها ما يتعلّق بقلّة الدراسات الشعرية والفنية في بنية القصيدة الشعبية وعناصر التشكيل الفنيّ فيها ، وكذا صعوبة التحصّل على النصوص الشعرية أحيانا .

وفي الأخير ، فإنّ الواجب والفضل يقتضي منّا أن نقرّ بأفضال الأستاذ المشرف على البحث الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وملاحظاته القيمة، ووسعنا بكرمه وتواضعه ، وأحسسنا شغفه بأن يرى هذا البحث النور في أحسن الحلل وأقرب الآجال ، فله منّا كل الشكر والعرفان والتقدير . كما نتقدم بالشكر للجنة الموقرة التي حملت عناء قراءة هذه الرسالة .

فصل تمهيدي

1) معطيات طبيعية واجتماعية وثقافية
2) في مفهوم الشعر الشعبي العربي وأنواعه
3) الشعر الشعبي العربي
4) قضية البناء الفني في النص الشعري .



خريطة منطقة البحث

أولا : معطيات طبيعية وتاريخية اجتماعية وثقافية

اقتصرنا على حوافّ الصحراء الشمالية التي تبدأ من خلالها منطقة التل في التحول إلى أراض صحراوية ، مثل الجزء الجنوبي لمنطقـة الجلفـة والأغـواط والبيض في الجنوب الغربي ، حيث نجد« صراعا بين الصحراء والتلّ في السـنة الجافة تتقدم الصحراء في اتجاه الشمال ، وفي السنة الماطرة يتقدم التل في اتجـاه الجنوب »[3] حيث نجد المناخ والطبيعة الصحراوية حاضرة مـن خـلال الرمـال والحمادات[4] والواحات ، أضفنا إلى هذه المنطقة المدن الجزائرية التـي تتصـدر الصحراء على غرار غرداية (بريان) في الوسط ، وبسكرة في الشرق .

أ- شيء من التاريخ

الثورات والانتفاضات الشعبية :

عرفت منطقة شمال الصحراء عدة ثورات شعبية منها:

ثورة البوازيد : وهم قبيلة عربية هاشمية سكنت قرية العامري في بسكرة[5].

وقعت الثورة المعروفة بثورة بن عياش في ربيع 1876 أي أواخر مارس وشهر أفريل وكان من شخصياتها المشهورة أمحمد يحيى واحمد بن عيّاش ، وكان مـن نتائجها استشهاد امحمد بن يحيى وسقوط القرية في يد الاستعمار وتشريد عـرش البوازيد إلى تبسة وتونس وتيهرت والقطاع الوهراني وحتى فاس والدار البضـاء

---

3 Wadi Bouzar , **La mouvance et la pause (regards sur la sociètè algerienne)** , SNED , Alger , SD, 1983 , p 18 .

4 جمع حمادة وهي أرض صحراوية مرتفعة أزاحت الرياح ما عليها من الرمال والغبار .

5 تقع في الجنوب الغربي لبسكرة على بعد 50 كلم تقريبا على مجرى مائي ينحدر من جبال اقسوم ، ويصبّ في وادي جدي . ، وتنقسم هذه القبيلة على أربعة فروع :

أولاد أيوب وزعيمهم في تلك الفترة ابن سالم

أولاد سعود وزعيمهم ابن بريكة

أولاد ادريس وزعيمهم امحمد يحيى

والجبابرة وزعيمهم أحمد بن عياش .

والمسيلة والهضاب العليا ، كما نفيت بعض الشخصيات التي رأى المستعمر في بقائها خطرا عليه ، مثل ابن عياش الذي أبعد إلى كاليدونا الجديدة في المحيط الهادي . يقول الشاعر ابن قيطون في حادثة تشريد عرش البوازيد ونفيهم معبرا عن حنينه إليهم :

يا فارس شاتي نوصيك تغدى عاني   توصل النجع اللي كادني بعّد

توصلي الشرفة الاحرار عز رجالي   واللي عنهم طول الليل ما نرقد

سال على خاوتي الاشراف بالواحد[6]

ثورة الزعاطشة :تقع واحة الزعاطشة في الجنوب الشرقي للجزائر ، وهي منطقة تابعة حاليا لبادية ليشانة – دائرة طولقة – ولاية بسكرة التي تبعد ب 35 كلم ، تنتمي إلى منطقة الزاب الظهراوي .

زعيم هذه الثورة هو الشيخ عبد الرحمن بن زيان الذي ولد في الزعاطشة ، وعينه الأمير عبد القادر شيخا على الزاب الظهراوي ، وقد انطلقت ثورته في جويلية 1849 وتوسعت فيما بعد إلى منطقة الأوراس ، واشتعلت أحداثها أكثر طوال شهري أكتوبر ونوفمبر 1849 حيث جند المستعمر لها 19000 مقاتل ، بينما لم يتعد عدد سكان الواحة 3000 نسمة ، وخسر العدو فيها أكثر من 1500 قتيلا من بينهم 30 ضابطا ، وأبيد سكان الزعاطشة تقريبا حيث استشهد أكثر من 800 وأعدم شنقا 1500 وقتل بالحراب 117 امرأة ، أم مصير بن زيان فكان قطع رأسه رفقة ولده والشيخ موسى الدرقاوي[7] أحد زعماء الثورة ، وعلقت هذه الرؤوس على أبواب مدينة بسكرة .

---

[6] حقائق تاريخية حول ثورة البوازيد ضد السلطات الاستعمارية ، ألقيت في 1985 أو 1987 .

[7] ربما يكون الشيخ موسى الدرقاوي هو نفسه موسى بن الحسن المصري الدرقاوي وهو مصري رافق فيلقا تركيا جاء إلى الجزائر قبيل دخول فرنسا ، وبعد رحلات عدة استقر سنة 1834 في عين الخضرة قرب منطقة الشارف (50 كلم غرب الجلفة) ، وأعلن الحرب المقدسة على فرنسا سنة 1835 ، وانظم له مجموعة من قبيلة اولاد نايل ، أما الأغلبية فكانت من قبيلة العبازيز سكان الشارف . وقد سار نحو مدينة الجزائر من أجل خوض غمار هذه الحرب ، ورمي الفرنسيين في البحر رفقة من عقد الاتفاقيات معهم – يقصد الأمير عبد القادر الذي عقد معاهدة مع دي ميشال في 1834- ، لكن واقعة حدثت بينه وبين جيش الأمير في المدية عجلت بهزيمة جيشه.
Arnaut(interprete militaire), histoire d'ouled nail , revue africaine , N°17, 1873, p302

ثورة اولاد سيدي الشيخ :.1864 - 1880 وقد امتدت إلى جبل عمـور التيطري ميزاب الشعانبة متليلي ورقلة أدرار تيميمون الهقار مشرية سعيدة غليزان سبدو مغنية بني سناسن الجلفة سور الغزلان.، وكان السبب المباشـر لهـا هـو تعرض سي الفضيل كاتب الباشاغا سي سليمان بن حمزة وعدد من عائلـة أولاد سيدي الشيخ للإهانة يوم 29 – 01 – 1864 في ساحة البيض على يـد ضـباط المكتب العربي[8] . وكان القائد الأول لهذه المقاومة سي سليمان بن حمزة ، وبعـد استشهاده بويع سي محمد بن حمزة قائدا ، ومن أشهر معاركه معركة ابن حطـب في 26 أفريل 1864 ضد فيلق هارتينو المتجه إلى البيض ، قبل أن يستشهد فـي 22 فيفري 1865 ، فخلفه أخوه سي أحمد بن حمزة . ومن أشـهر مواقـع هـذه المقاومة معركة ماقورة في 17 أفريل 1871 .

ثورة بوعمامة : دفعت عدة عوامل الشيخ بوعمامة إلى الثورة سنة 1881 منها مبالغة سلطات الاحتلال وضباط المكاتب العربية في إثارة الفرقة والشقاق بين أفراد أولاد سيدي الشيخ ولا سيما بين الشراقة والغرابة ، وكذا كان رحيل كتائـب الجيش الفرنسي من المنطقة الوهرانية إلى تونس في 1881 عاملا مساعدا . وقـد بقيت الثورة متواصلة رغم جهود الفرنسيين لإخمادها إلى غاية 1906 .[9]

انتفاضات اولاد نايل : انضوى أولاد نايل بالجلفة تحت لواء الأميـر عبـد القادر سنة 1836 ، وقام الأمير بتطوير أسلحتهم ، وشاركوا في حصـار عـين ماضي الشهير ضد أحمد التيجاني إذ أرسلوا للأمير فرقة معتبرة من الفرسان .[10] وكذا شاركت فرقة شريف بلحرش في الواقعة الشهيرة بـين الأميـر والجنـرال الإيطالي يوسيف .[11] كما قام التلي بلكحل بحركة تمردية رفقة قبائـل أولاد سـي أحمد وأم هاني وسعد بن سالم في أكتوبر سنة 1849 بمنطقة الزعفـران شـمال

---

[8] يحيى بوعزيز ، **ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر والعشرين** ، ج1 ، منشورات متحف الوطني للمجاهد، ط2 ، الجزائر ، دت ، ص 172 .

[9] يحيى بوعزيز ، **ثورات الجزائر** ..، ص ص 292 -293 .

[10] Arnaud , histoire **D'ouled nail** , p 34 .

[11] Françoit de villaret , **Sciecles de steppe / Jallon pour l'histoire de Djelfa** dactilographiè , p147.

غرب الجلفة .[12] وقام عرش أولاد أم لإخوة – وهم فرع من أولاد نايل – بهجوم على فيلق فرنسي في منطقة عين الناقة التي تقع جنوب الجلفة ، وكان ذلـك فـي تاريخ 10 أكتوبر 1854 .[13] وتجدر الإشارة إلى لهجوم الشجاع الذي قاده الطيب بوشندوقة برفقة فرسان من أولاد أم هاني وأولاد سي أحمد والسحاري على البرج المقام بمدينة الجلفة في ليلة 15 أفريل 1861 .[14]

ب- خصائص اجتماعية ثقافية:

1) بين الحل والترحال : كانت الظروف التاريخية والطبيعية أكبر الأسباب التي دفعت كثيرا من سكان مناطق شمال الصحراء إلى حياة البداوة التي بقيت إلى عهود قريبة[15] . ولعلّ ظاهرة البداوة بعض هذه المناطق ولا سيما فـي الهضـاب قديمة قدم وجود الإنسان فيها ، خاصة حين بدأت التغيرات الجوية في نهاية العهد النيوليتي ، التي جعلت الجوّ جافا بعد أن كان رطبا ، وفرضـت علـى الإنسـان التخليّ عن الزراعة وترويض بعض الحيوانات وتربيتها لتضـمن لـه مصـدر رزق.[16] كما أن قساوة الطبيعة في هذه المناطق دفعت بسكانها إلـى تبنـي هـذا الطابع من الحياة ، أضف إلى ذلك قسوة الاستعمار الفرنسي بعـد دخولـه إلـى الجزائر التي دفعت بالظاهرة إلى أن تنمو أكثر ، إذ كانت كثير من قبائل المناطق الوسطى وشمال الصحراء على غرار أولاد نايل والأرباع تتبع نظام " العشّـابة " الذين يبحثون عن العشب الأخضر ما بين الشمال والجنوب الجزائري ، لا سـيما

---

[12] Arnaud , p 374 .

[13] Ibid , p 383 .

[14] إذ قام هؤلاء بهجوم مفاجئ على المدينة ، فقتلوا عددا من الفرنسيين وتسسببوا بخسائر وهلع في أوساط السكان الفرنسيين ، ثم لاذوا بالفرار ، إلا أن القائد الفرنسي "دي سوني " استطاع أن يلقي القبض على بعضهم ، وأقيمت محكمة عسكرية قررت إعدامهم ، وتقول بعض الروايات في الجلفة أن هؤلاء قد تم دفنهم أحياء في حفرة سميت مطمورة تسعة عشر . أما بوشندوقة فقد لجأ إلى مصر .
Mangin , histoire de laghouat , Revue africaine , 1895, N°39,p35.

[15] يمكن تمييز جانبين من حياة البداوة : الجانب المادي الذي يشمل ما يستخدمه البدوي من أدوات وغيرها من عناصر البيئة الطبيعية المحيطة به ؛ ثم الجانب غير المادي الذي يتناول العادات والتقاليد والقيم وغيرها من الأساليب التي تنظم سير الحياة الاجتماعية بأنظمتها المختلفة . صلاح مصطفى الفوال ، **علم الاجتماع البدوي** ، مكتبة التوفيقية ، القاهرة ، 1963 ، ص 155 .

[16] Françoit de villaret , **Sciecles de steppe / Jallon pour l'histoire de Djelfa** , p145.

في السنوات العجاف قليلة الأمطار، « ففي شهر أفريل يتجه الرعاة مع مجموعات كبيرة من الأغنام إلى سرسو (قرب تيـارت) ، لتقتـات بالاعشـاب الخضـراء للأراضي المعشوشبة المستريحة ...حيث تبقى لمدّة شهور ».[17] وهكذا كانت قبائل المناطق الوسطى والشمال الصحراوي تتجه في الشتاء للانتجـاع والبحـث عـن أماكن لتحصيل الرزق في الجنوب الصحراوي ، أمّا في الربيع فتبدأ عمليـة بيـع الأغنام المسمنة بالهضاب الشمالية ، ثم تتجمع أغلب القبائل في التلـول الشـمالية للجزائر ، خاصة في فصل الصيف لتعود بعد ذلك في الخريـف إلـى المنـاطق الوسطى .[18] وكثيرا ما كانت كان يتحوّل هؤلاء البدو إلى مزارعين ، إضافة إلى مهنتهم الرعوية ، حيث يتوقفون إذا وجدوا أراض خصبة فيزرعونها في الخريف. وأثناء العودة من عملية الانتجاع ؛ تحصد الثمار ويجمع ما حصّل منها.

هذا لايعني أن كل المنطقة المقصودة كانت تتميز بطابع البداوة ، بـل لقـد عرف أنصاف البدو ، الذين يستقرون في التجمعات السكانية ما أمكـنهم ذلـك ، ويتنقلون ما بين الصحراء جنوبا والمناطق التلّية شمالا حين تقل الأمطار وتعضهم الحاجة وتلجئهم إلى عدم الاستقرار.

ولقد عرفت مناطق كثيرة الاستقرار والإقامة ، فنشأت حواضر وتجمعـات عربية وبربرية قديمة في بسكرة والأغواط والبيض ومناطق مـن الجلفـة قبـل الاستعمار الفرنسي، الذي عمل هو الآخر على إقامة مدن وتجمعات سكانية بشمال الصحراء ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر، لضمان الـتحكم فـي الربـوع الجزائرية شيئا فشيئا ومن أجل مراقبة الانتفاضات والثورات التي كانت تشـتعل بين الفينة والأخرى .

2) نشاط زوايا العلم : أدت الزوايا والطرق الصوفية نشـاطا كبيـرا فـي الحياة الثقافية لسكان شمال الصحراء ، فحافظت ما أمكنها ذلك على اللغة العربية ، وعلى تحفيظ القرآن وتعليم الناس مبادئ دينهم ، وهي عناصر الهوية التي أراد

---

[17] M'hamed Boukhoubza , **L'agro-pastoralisme en Algerie** , SNED, Alger, 1982,p147 .

[18] Françoit de villaret , **Sciecles de steppe** , p145.

المستعمر أن يقضي عليها، كما لا يمكن التغاضي عن دورها في الانتفاضات والثورات الشعبية[19] ، إذ « رغم الظروف القاسية ، فإنّ الزاوية قد قامت بدور قيادي على كل الواجهات ، السياسية والثقافية والثورية ، منذ بداية الاحتلال حتى نهاية ثورة 1871 م »[20]. فمحمد بلخير الشاعر الذي قاوم المستعمر سنوات طويلة ونفي إلى كورسيكا كان من أتباع الزاوية الشيخية ، وأبو موسى الحسن المصري الذي كان درقاويا جمع حوله ما استطاع من اولاد نايل والعبازيز في منطقة الجلفة سنة 1835 ليشن الحرب المقدسة على فرنسا ، لكن الظروف لم تسعفه . والشيخ عبد الرحمن بن زيّان الذي قاد مقاومة الزعاطشة كان مقدما للطرقة الدرقاوية في زاوية سيدي سعادة في منطقة الزعاطشة ..

وقد أدت هذه الزوايا أيضا -على قلتها وعدم تمكن الأغلبية العامة من الالتحاق بها- الدور الذي كان يفترض أن تلعبه المدارس أو التعليم العام الذي كاد ينعدم لاسيما في مناطق مثل شمال الصحراء ، بل إنّ نسبته لم تبلغ في مناطق الجزائر كلها عام 1871 على سبيل التمثيل أكثر من 2 في المئة ، وقد أغلق معظم هذه المدارس بعد هذه الثورة . أما المدارس الحرة أو مدارس المبشرين ، فقد اقتصرت في بداية الاحتلال الفرنسي في مناطق شمال الصحراء على غرداية ، وورقلة ، والبيض ، وكان دورها مشبوها [21]. وقد كانت أهم الزوايا التي عرفت في هذه المناطق :

<u>زاوية الهامل:</u>[22] تأسست في سنة 1863 ، من طرف الشيخ محمد بن أبي القاسم[23] وقد تصدى للتدريس في الزاوية بالإضافة إلى شيخها العلامة محمد بن

---

[19] وقبل ذلك كان والد الأمير عبد القادر رئيس الزاوية القادرية ، وكان الأمير نفسه من شيوخ القادرية ، كما كان الشيخ الحداد رئيس الزاوية الرحمانية ، وكذلك كان بوبغلة وبومعزة ..

[20] التلي بن الشيخ ، **دور الشعر الشعبي في الثورة (1830 – 1945)** ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 ، ص 33 .

[21] المرجع نفسه ، ص ص 35 -36 .

[22] بلدة تقع غرب بوسعادة .

[23] ولد بالحامدية قرب حاسي بحبح (الجلفة) في رمضان 1823 ، تعلم اللغة العربية والكتابة وحفظ القرآن في بلدته ثم ارتحل إلى زوايا القبائل لينهل العلم ، وبعد 8 سنوات اتجه إلى الهامل وبدأ التدريس في مسجد التوتة ، ثم بنى زاويته سنة 1863 . وكانت وفاته سنة 1896 .

عبد الرحمن الديسي (ولد بقرية الديس سنة 1854 وتوفي بهـا سـنة 1921) ، والشيخ عاشور الخنقي. عمر الزاوية بعد وفاة شيخها ابنته زينب إلى أن توفيـت سنة 1904 .[24]

الزاوية المختارية بأولاد جلال[25] : أسّسها الشـيخ المختـار بـن خليفـة الجلاّلي[26] سنة 1230 الموافق ل 1815 ، وكان يوصي طلبته بعد إكمال دراستهم بأن يفتتحوا زوايا علم في مناطقهم الأصلية . وكان تأسيسه للزاوية بإشـارة مـن بعض علماء الزاب من أمثال الشيخ علي بن عمر والشيخ محمد بن عزوز والشيخ عبد الحفيظ الخنقي . وقد خرجت أعلاما في العلم والإصلاح ، من أمثال الشـيخ نعيم النعيمي والأديب محمد بن العابد الجلالي ..كما كان لهـا دور خطيـر فـي المقاومة ، فهذا القائد الأعلى للقوات الفرنسية دي توربيل يقول في تقريره السياسي بتاريخ 04 أوت 1859 بعد الاضطرابات التـي رافقـت حـروب إيطاليـا : إن مبعوثين وفدوا من مختلف أنحاء الشرق، وينتمون إلى وجموعـة سـيدي عبـد الرحمن بوقبرين الدينية – الرحمانية – التي يسكن مقدمها الأكبر سـي المختـار بواحة أولاد جلاّل (بسكرة) ليسوا غرباء عمّا يجري . وقد كانت أشـغال لجـان التجمعات التي شرع فيها من نواح عدة في نفـس الوقـت موضـوعا لخطـبهم ومواعظهم[27] .

الزاوية العثمانية بطولقة[28]: أسّسها الشيخ علي بن عمر بن أحمد المولـود سنة 1166هـ ، وقد أنشأ الزاوية بإشارة من شيخه محمد بن عزوز سنة 1780 ، وكان عمره آنذاك 28 سنة ، وقد قُتل بن عمر خطأ سنة1842 قبل احتلال بسكرة

[24] صلاح مؤيد العقبي ، **الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر / تاريخها ونشاطها** ، دار البراق ، بيروت ، 2002 ، ص 382 .
[25] تقع غرب مدينة بسكرة عل بعد حوالي 50 كلم .
[26] ولد عبد الرحمن بن خليفة الجلالي كما يقول ولده مؤلف كتاب تعطير الأكوان : في أول ليلة من القرن الثاث عشر أي 01 محرم 1200 ببلدة سيدي خالد بن سنان ، وفيها ترعرع وحفظ القرآن ، كما تلقى العلوم على أيدي شيوخ أجلاء مثل محمد بن عزوز البرجي .
[27] نقلا عن : صلاح مؤيد العقبي ، **الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر** ، ص 75 .
[28] غرب بسكرة على بعد 35 كلم .

بسنتين من طرف أتباع جيش محمد الصغير خليفة الأمير عبد القادر على الزيبان ، حين خرج الشيخ إليهم ، ودفن في زاويته .[29]

الزاوية التيجانية في عين ماضـي: أسـس الزاويـة الشـيخ أحمـد بـن المختارالتيجاني أبو العباس المولود سنة في عين ماضي بقرب مدينة الأغواط سنة 1150هـ الموافق لسنة 1737م وفيها حفظ القرآن وعلوم العربية والفقه المالكي ، ثم غادر بعد وفاة أبويه إلى مناطق عدة أخذ فيها العلم ، ثم شد الرحال إلى فـاس والتقى أعلام التصوف هناك ثم قصد مكة المكرمة ، ثم تونس ، ولم يزل متـنقلا إلى أن حط الرحال في بوسمغول جنوب منطقة البيّض وفيهـا أسـس الطريقـة التيجانية ، وبعد مضايقات من الباي ذهب مع أتباعه إلى المغـرب حيـث أكـرم وفادته مولاي سليمان سلطان المغرب ، ومكث هناك إلى أن وافته المنيـة سـنة 1230 الموافق سنة 1815[30] . وقد أدّت التيجانية كما هو معلوم دورا كبيرا فـي نشر الإسلام في افريقيا .

الزاوية الشيخية في البيض: وتنسب الشيخية إلى سيدي الشيخ ، وهو عبـد القادر بوسماحة دفين البيض ، وكانت وفاته سنة 1023 هـ الموافق لسنة 1615 م ، وتعود أصولها الصوفية إلى عد طرق منهـا القادريـة والشـاذلية والطيبيـة والبكرية . وإلى الطريقة الشيخية ينتمي محمد بن العربي الملقب ببوعمامة ، بـل إنه كان مقدما لها يعطي أورادها سنة 1875 ، ثم أعلن الثـورة المعروفـة سـنة 1881 .[31]

---

[29] ولما سمع محمد الصغير بمقتله خطأ من طرف جيشه ، تأسف كثيرا ن وقال : الطريق التي مات فيها الشيخ ما فيها بركة. سليمان الصيد ، فوزي مصمودي ، تاريخ الشيخ علي بن عمر / شيخ زاوية طولقة الرحمانية ، المجلة الخلدونية ، ع1 ، 1421 / 2000 ، الجمعية الخلدونية للأبحاث والدراسات التاريخية لولاية بسكرة ، ص ص 26 – 27 .

[30] مؤيد صلاح العقبي ، **الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر** ، ص 175 .

[31] أبو القاسم سعد الله ، **تاريخ الجزائر الثقافي** ، ج 4 ، دار الغرب الإسلامي ، ط 2 ، بيروت ، 2005 ، ص 108 .

ثانيا : في مفهوم الشعر الشعبي العربي وأنواعه

لعل من الصعوبة بمكان أن نتوصل إلى إيجاد تعريف دقيق وشامل ومحيط لظاهرة الشعر الشعبي العربي ، وهي القضية التي أخذت حيزا من النقـاش ولـم يتوصل الباحثون فيها إلى جواب شاف ، ولهذا فإن لن يتمحـور علـى التعريـف الدقيق للظاهرة ، بقدر ما سيكون على الأقل مقاربة مفهوم الشعر الشعبي وبحـث الأنواع التي تدخل تحت نطاقه ، أو على الأقلّ تقترب منه أو تشتبه به ، بما يخـدم في الأخير أهدافنا في بحثنا ويساعدنا على الاقتراب أكثر من إشكاليته ، استفادة من آراء بعض الرواد والدارسين لهذا المجال .

وقد كان من التعريفات التي درج كل الدارسين لـلأدب الشـعبي عمومـا – والشعر الشعبي جزء منه – على ذكرها ما أورده أحمد رشدي صالح في قوله : «

فنقاد الأدب المتأثرون بآراء الفلكلوريين من أمثال بـول سـبيو يـرون أن الأدب الشعبي لأية أمّة هو أدب عاميتها التقليدي ، الشفاهي ، مجهول المؤلف ، المتوارث جيلا عن جيل .... وأما أصحاب النظرة الثانية ، فيعتمدون وسـيلة أداء التجربـة الفنية (اللغة) ميزانا للحدّ ...فيرون أنّ الأدب الشعبي هو أدب العاميـة ، سـواء كان شفاهيا أو مكتوبا أو مطبوعا . وسواء كان مجهـول المؤلـف أو معروفـه ، متوارثا عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون ومعلومون لنا . والـرأي الثالـث يعتمد محتوى الأدب لا شكله أي موضوع التجربة الفنية فيه لا اللغة التي يستخدمها أصحابه ، فهو عند أصحاب هذا الرأي ذلك الأدب المعبّر عـن ذاتيـة الشـعب ، المستهدف تقدّمه الحضاري ، الراسم لمصالحه يستوي فيـه أدب الفصـحى وأدب العامية ، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة ، والأثر المجهول المؤلّف ، والأثر المعروف المؤلّف »[32].

ولعلنا من خلال هذه الآراء أن نستطيع اسـتلهام بعـض المقـاييس التـي تساعدنا على تمييز الأثر الأدبي الشعبي من غيره ، وهي على التوالي :

أ) التداول الشفوي الذي لا يعني بالضرورة عدم التدوين ، إذ إنّ كثيرا من النصوص تطالها أيدي التدوين والطبع لكنّ هذا لا يحرمها من أن تبقى أدبا شعبيا يتداول بين الناس وينتشر بينهم ، كما أنّ ثقافتنا العربية بقيت لعهود طويلة تعتمـد في تناقل الآداب والمعارف والتجارب على الشفوية ، فضلا عن أنّ قطاعا لا بأس به من أفراد المجتمع العربي لا يزال إلى حد الآن يعاني الأمية ، ويعتمد التناقـل الشفوي في تلقي النصوص ، وكذا في نشرها ، ممّا يجعل هذا الشرط في تصوّرنا لازما في تعريف الأدب والشعر الشعبي .

ب) صفة الشعبية إذ تكتسب النصوص هذه الصفة من خلال نجاح الأديـب أو الشاعر في التعبير عن روح الشعب وذاتيته ، وتسجيل ما يريد الشعب أن يقوله وما يهتم به ، ولا ينبغي أن تصبح ذات الشاعر هنا عائقا أمام نجاحـه فـي هـذا السياق إذ قد تهوم به في موضوعات موغلة في الذاتية مما يحرم نصـه مـن أن

---

32 أحمد رشدي صالح ، **الأدب الشعبي** ، مكتبة النهضة المصرية ، د ط ، القاهرة ، 1971 ، ص ص 14 – 15 .

يكون شعبيا. ويحدّد محمود ذهني معلمين أساسين يمكن من خلالهما قياس مـدى توفّر الشعبية في نص من النصوص ، وهما : - الانتشـار أو التـداول - والتراثية والخلود.[33] ومعنى هذا أنّ النصّ يصبح ملكية عامة بين أفراد المجتمع ، ويغدو معلما أدبيا دالا عليها ، وتراثا ثقافيا يعتزّ الأفراد بحفظه ولا يملـون مـن ترداده ، لأنهم يحسون أنّ فيه من المميزات والمضامين ما يعبر عن أحاسيسـهم وحاجاتهم وأشواقهم ، إنهم يجدون فيه أنفسهم التي أحسن الشاعر أو الأديب فـي التعبير عنها . ولكنّ هذه كانت هذه الميزة (الشعبية) تطرح إشكالية أيضا ، كما يصرّح بذلك العربي دحو حين يقول :« والحقيقة أنّ الاعتماد على صفة الشـعبية وحدها ، وعلى معرفة المؤلف أو عدم معرفته لا تكفيان لنفي مصـطلح الشـعبي على هذا الشعر ، لأنّنا نجد أشعارا مدرسية نعرف أصحابها كتبت بلغة رسـمية . ولكنها أصبحت شعبية نتيجة للتداول العام الذي مسّ هذه الأشعار ، وعـل سـبيل المثال نجد أميين يرددون أبياتا لشوقي والشابي والمتنبي ومفـدي زكريـا وابـن باديس وغيرهم ».[34]

ج) قضية اللغة التي يوظفها الشعر الشعبي ، وإن كنا نذهب في هذا إلى أنّ هذه اللغة ليست عامية بالضرورة ، لاسيما وأنّ بعض الشعراء الفصحاء حـاولوا أن يدلوا بدلوهم لإبداع أشعار يكون لها الرواج الشعبي ، لكن محاولاتهم لم تكلـل بالنجاح ، ربما لأنهم تصوّروا أنّ مجرد توظيف الدارجة أو العامية كاف لتحقيـق هذا الهدف ، إذ إنّ « الحقيقة في هذا النوع من الشعر لا تتصل بالقواعـد النحوية والصرفية فحسب ، ولكنّها تمسّ اللغة بشكل عام »[35]. وعلى هذا لا ينبغي تسطيح مشكلة اللغة في الشعر الشعبي ، وقصر خصائصها على مستوى الخطـإ النحوي أو الصرفي أو عدم الخضوع لظاهرة الإعراب لأنّ القـارئ للنصـوص الجيدة المشهورة للشعر الشعبي يلاحظ تميّز لغته إذ هي ليسـت عاميـة كلهـا ،

[33] محمود ذهني ، **الأدب الشعبي العربي/ مفهومه ومضمونه** ، مطبوعات جامعة القاهرة ، الخرطوم ، 1393/ 1972 ، ص 77 .

[34] العربي دحو ، **الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962** ، ج 1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص 28 .

[35] العربي دحو ، **الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962** ، ص 26 .

وليست فصيحة كلها ، بل إنها توظف المستويين اللغويين معا ، وتؤلف بينهما لغة خاصة قادرة على إحداث التواصل مع كل المستويات الثقافية ، وهنـا يحسـن أن نستفيد من الرأي الذي نقله إلينا العربي دحّو عن عبد الحميد يونس والذي يتجلـى فيه عمق الرؤية في هذه المسألة ، إذ يرسم لنا هرمـا يوجـد فـي أعـلاه الأدب الرسمي ، وعند القاعدة يوجد الأدب العامي ، أما الأدب الشعبي فهو ذلـك الـذي يستطيع أن يتخاص من القمة هابطا ليملأ السفح كله ، أو ذلك الـذي يسـتطيع أن يرتقي من القاعدة صاعدا ومنتشرا على السفح بأكمله .[36] كما أنّ محمـود ذهنـي استطاع أن يبين باقتدار قدرة الأدب الشعبي على الجمع بين العامية والفصحى ممّا أهّله لأن يحقق خاصيتي الانتشار والتداول بين كل أفراد الأمة ، يقول الكاتب : « فالأدب الشعبي لا يتميز بالفصحى أو العامية ، ولا يقال إنه يلتزم بواحدة منهما ، وإنّما الأولى أن يقال إنّ له لغة خاصة به ، تحمل من سماته وصفاته ما يجعلهـا تضمّ الفصحى والعامية ، أو تسمو عليهما حين تأخذ بسـاطة العامّيـة وانتشـار الفصحى وتصبح قادرة على التوصيل والإبلاغ لكل فرد من أفراد الأمة ، بقـدر ماهي قادرة على التصوير والإبداع والتأثير في كل فرد من أفـراد الأمّـة »[37]. ولعلنا نستطيع أن نستنتج من خلال ما سبق أنّ الأديب أو الشاعر الشـعبي لـيس عاجزا بالضرورة عن الإبداع بلغة فصيحة معربة متمثلة لقواعد اللغة فـي كـل مستوياتها ، بل إنه يختار هذه اللغة الوسط بين العامية والفصحى عن وعي وإرادة في ضمان انتشار نصوصه وانفعال جموع الشعب بها وتأثيرهم فيها .

د) بالإضافة إلى المقاييس السابقة ، فإن من الأهمية بمكان أن يتمثل الشاعر الشعبي الشروط والقواعد التي تحقق لنصه شروط الشعرية ، وترتفع بنصه عـن اللغة العادية التواصلية إلى لغة شعرية أدبية مشحونة بالصور الشعرية والرمـوز التي تحقق لدى المتلقي الإيحاء والتأثّر بالمعاني التي يسوقها الشاعر في قصيدته ، متوفرة على عامل الوزن والقافية والإيقـاع ، إذ هـي مـن شـروط الشـعر..

---

[36] نقلا عن : المرجع نفسه ، ص 29 .
[37] محمود ذهني ، **الأدب الشعبي العربي** ، ص 54 .

وتعميقا لهذه القضية فإنّنا سنتعرّض لأهم أنواع الشعر غير المعرب الذي غلبت عليه تسميته بالشعر الشعبي ، ملتمسين منها أيها الذي استطاع أن يحقـق طابع الشعبية بحق ، لا سيما وأنّ هناك خلطا يقع في كثير من الأحيان بين هذه الأشكال ، لذا فإنّه من المهم أن تحدّد أهم الشروط والمميزات التي تحقق للشعر هذه الصفة .

وعلى الرغم من أن كثيرا من الباحثين تناولوا الأشكال الأدبيـة الشـعبية بالتعريف والتحديد ، إلا أنّ الشعر الشعبي لم ينل حظه من الدراسـة والتحليـل والتجنيس الدقيق ، وربما لا نبالغ إذا قلنا إنّ الحكاية الشعبية أخذت حيزا أكبـر في الدراسات الشعبية ، بينما لم يأخذ الشعر ما يستحقّه اهتماما ودراسة ، علـى الرّغم من الأهمية القصوى التي يكتسيها والحضور القوي الـذي يمثلـه فـي الأوساط الثقافية قديما وحديثا والسلطة الجمالية والاجتماعية التي اكتسبها عبـر السنوات في كثير من الدول العربية ، وشهرة مبدعيه مشرقا ومغربا وخليجـا . يقول محمد بنيس عن ظاهرة الشعر المكتوب باللغة العامية : « ننسى هذا الشعر في تصوراتنا فيما هو يتحدانا في حساسيتنا وحياتنا الاجتماعية ، فضلا عـن أنّ شعراء جيدين بهذه اللغة في ماضينا القريب وحاضرنا أصبحوا يشكّلون ذاكـرة شعرية »[38] .

ويدفعنا عامل آخر إلى محاولة تحديد مفهوم للشعر الشعبي ، وتجنـيس هذا المتن الشعري ؛ يتمثل في أنّ ما يسمى شعرا شعبيا لا يمثّل نوعا واحـدا ، بل يتنوّع ليشمل أنواعا عديدة . بالإضافة إلى أنّ بعض التعريفات التي تعرّضت لهذه الظاهرة قد سقطت في مشكلة التعميم ، ولم تكن صادرة عن قراءة متأنيـة لنصوصه ؛ مضامينها وتيماتها الغالبة فيها ، وصورها وأخيلتها ولغتها الشعرية ومستوياتها المختلفة . أهم هذه الأنواع هي:

1 - الشعر العامي :

---

[38] محمد بنيس : **الشعر العربي الحديث / بنياته وإبدالاتها ، (التقليدية)** ، ص27 .

من هذه الأنواع الشعر العاميّ الذي يقال كلّه بلغة عاميّـة ، أو تغلـب عليه العامية ، ولكنّه لا يحقّق صفة الشعبية بالضرورة ، ويمكن تقسـيمه إلـى شكلين :

أ - أولهما كثير من الأنواع الشعرية العامّية التي انتشرت عبر التـاريخ العربي مثل "الكان وكان" و"الدوبيت" [39]... والتي كتب عنها الأديب صفي الدين الحليّ كتابه "العاطل الحالي والمرخّص الغالي" ، وقال عنها : « فهـي الفنـون التي إعرابها لحن ، وفصاحتها لكن ، وقوّة لفظها وهن ، حلال الإعـراب بهـا حرام ، وصحّة اللفظ بها سقام ، يتجدد حسنها إذا زادت خلاعـة ، و تضـعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة ، فهي السهل الممتنع ، والأدنى المرتفع . طالما أعيت بها العوام الخواص ، وأصبح سهلها على البلغاء يعتاص . فإن كُلّف البليغ منها فنّا تراه يريغه ، ولا يتجرّعه ولا يكاد يسيغه »[40] .

فأظهر شيء في هذه الأشكال الشعرية طابع العامّية التي تسهّل على الناس تداولها وحفظها ، وصفة الشعبية فيها ـ إن وجدت ـ تتحقّق عن طريق اللغـة العامّية، وكثير من هذه الأشكال « قد نسميه في شيء من التحفّظ أدبا عاميا ، ولكننا لا نسمّيه أدبا شعبيا ، ثم إنّه يستعمل اللهجة العامية بتراكيبها الشائعة ، أي إنّه خال من الصياغة الفنية ، ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا »[41] .

ولهذا نجد أنّ هذا الشعر تغلب عليه البساطة واللكنة والسطحية والتسـرّع لأنّ المقصود منه ليس التفنّن في الأداء ، بل مجرّد تبليغ المعاني التي يتوخّاهـا أصحابه في شكل شعريّ بسيط يخاطب به العوّام . قد يعجب به بعض النـاس لكن شعبيته تقتصر على فئات دون أخرى .

---

[39] الكان وكان اخترعه البغداديون وسمي بهذا الاسم لأنهم لا ينظمون فيه سوى الحكايات والخرافات ، فكان قائله يحكي ما كان . أما الدوبيت فهو لفظ فارسي معناه بيتان ، فـ (دو) تعني إثنان ، وبيت معناه البيت الشعري .

ـ طلال حرب ، **أولية النص / نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي** ، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، 1419/1999 ، ص 632 .

[40] صفي الدين الحلّي ، **العاطل الحالي والمرخّص الغالي** ، تح : حسين نصّار ، الهيئة العامّة المصرية للكتاب ، القاهرة ،1971 ، ص01 .

[41] أحمد علي مرسي ، الأدب الشعبي العربي / المصطلح وحدوده ، مجلة فنون شعبية ، ع21 ، اكتوبر نوفمبر ديسمبر 1987 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص19 .

ب - و النوع الثاني من الشعر العامّي هو ما يؤلّف عاميّـا فـي القصـيدة الحديثة أو المعاصرة من لدن شعراء معروفين في مجال الفصـحى كأشـعار الشاعر اللبناني سعيد عقل العامية أو بعض أبيات أحمد شوقي و أحمـد رامـي العامية ، وهذا الاتجاه يتأتى من اعتقاد هؤلاء الشعراء بأنّ توظيف العامية قـد يحقق له بعض الأهداف أو المعني التي يهفو إلى تبليغها ، أو لكي يصل صوته إلى أصحاب الثقافة البسيطة من الناس الذين لا يقرؤون شعره المعرب . ولكـنّ الفردية هنا تعلن عن نفسها كثيرا ، والثقافة الفردية تفرض نفسها. من أمثلة هذا الشعر العامي قول أحمد رامي :

العمر فات في أمل وخيال	والقلب مات من كثر ما مال
وفضلات بعد الـ ـ ـ ـمال	عـ ـندي أمـ ـل في الأمـ ـل

ومعلوم إنّ هذه التعابير غير الشعبية بالضرورة « يتعذّر على الرجل الشعبي أن يصل إلى إدراكها، فيعجب بها ويميل إليها ، ويراها معبّرة عنه »[42] ، كمـا يرى محمود ذهني أنّ هذه الأعمال « بعيدة عن الشعبية كلّ البعد ، بل إنّه يقف دليلا حاسما على أنّ الأدب الشعبي ليس هو ما استخدم لهجة دارجة أو عاميّـة »[43] ، بل إنّ هناك شروطا أخرى ينبغي توفرها في القصيد كي يصبح شـعرا شعبيا ، كأن يكون ناطقا بالأحاسيس والمشاعر الجماعية للشعب ومفصحا عـن الحقائق الاجتماعية والثقافية ، وسجلا للمبادئ والقيم الخاصة بهذا المجتمـع أو ذاك[44] ، و تحقيق هذه الخصائص في الشعر لا يتأتّى للشاعر من خلال التكلّـف والتصنّع ، بل إنّها تتكوّن عبر المعايشة الصادقة ، وتشرّب القـيم الاجتماعيـة والثقافية للمجموعة الشعبية ، وليس من خلال الاكتفاء باسـتعمال لغـة عاميـة يفهمها كل الناس .

---

[42] حسين نصار، **الشعر الشعبي العربي** ، منشورات اقرأ ، بيروت ، 1980، ص14 .

[43] محمود ذهني : **الأدب الشعبي العربي** ، ص53.

[44] SAAD ABDALLAH SOWAYAN : **NABATI POETRY / THE ORAL POETRY OF ARABIA** , THE ARAB GULF STATE FOLKLORE CENTRE , DOHA (QATAR) , 1985, P 18.

2- الشعر الشفويّ :

هذا الشكل الشعري آخر طالما اختلط مفهومه بمفهوم الشعر الشـعبي ، والشعر الشفوي ينتمي إلى الأدب القـولي (ORAL LITTERATURE) ، وينتشـر وسط الجماعات غير الملمّة بالكتابة (NON LITERATE SOCIETIES) .

ويسمّيه محمّد السرغيني شعرا شفويّا تارة ، وشعرا لهجيّا تـارة أخـرى حيث يقول:

« على أنّ اللهجيّ باعتباره منطوقا أي شفويا ، فإنّ له ملمحا أنثروبولوجيـا وإثنولوجيا جرى على الاستفادة منه بعض المتخصّصين الغربيين فـي هـذين العلمين ، خاصّة عند دراستهم لبعض المظاهر السوسيولسانية عند بعض القبائل الإفريقية»[45] . ويرى سيد حامد حريز أنّ هذا الشـعر فـي المقـام الأوّل أدب شفهّي ، وأنّه يختلف كثيرا عن الأدب الشعبي في مضمونه وبنيته [46]، مع أننـا نجد تقاطعا بينه وبين أنواع من الشعر الشعبي العربي التي لها تقاليد أو صـيغ شفوية تغلب عليها أحيانا ، كونها تعتمد الشفاهية في الإبداع والتناقل مما يسمها بسمات تبتعد بها عن ثقافة الكتابة ، بل إنّ دارسين غربيين وعربا حاولوا تطبيق نظرية الشعر الشفوي على الشعر الجاهلي مثل النظرية الشفاهية لباري ولورد التي تقوم على الاختلاف بين إبداع المعرفة واستيعابها في الثقافـات الشـفوية الأولية و الثقافات التي تعتمد على الكتابة . ومن الباحثين العرب الـذين طبقـوا النظرية جزئيا ، وتصرّفوا في بعض إجراءاتها عز الدين حسن البنا في تحليلاته البنيوية للشعر الجاهلي .

3- الشعر الشعبي الفلكلوري :

تدخل تحت نطاق هذا النوع الأغنية الشعبية ، ويسمّيه شوقي عبد الحكيم شعرا شعبيا فلكلوريا ، ومن خصائصه أنّ نماذجه تغطّي حياة الإنسان من المهد إلى اللحد ، فهو يتضمن مثلا أهازيج الأطفال ، وأغاني الزواج ، والبكائيـات ،

---

[45] محمد السرغيني : عن تجنيس الشعر الشفوي ، عالم الفكر ، مجلد29 ، عدد02 ، أكتوبر ديسمبر 2000 ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ص284 .

[46] ينظر : سيد حامد حريز ، تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي ، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي ، 11-15 صفر 1405/4-8 نوفمبر 1984، الدوحة ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ، الدوحة ؛ ط01 ، 1985 ، ص45 .

وإيقاعات العمل ، والمنظومات الدينية الشعائرية ، وجميعها نصوص لها وظائف إيقاعية موسيقية[47] .

من خصائصه أيضا أنّ له طابعا جمعيا ، فنصيب الفرد فيه محدود جدا ، إن لم نقل إنّه معدوم ، ولهذا فمؤلّفه غير معروف ، ويمكن أن يـدخل تحـت إطاره بعض المواويل التي تردّد في بعض الدول العربية ، وأغاني الهدهـدة ، وممارسة الأعمال ، وأغاني الصيادين ، وقد نشـأت تلقائيـا دون أن تعـرف هويّتها[48] . يكتسب هذا الشعر الفلكلوري شعبيته من كونه قريبا مـن إيقاعـات الحياة اليومية ومناحيها المختلفة ، يسمعه الناس عبر مراحل حياتهم المختلفـة ، ولا سيما هؤلاء الذين يعيشون في مجتمعات تقليدية أو في مجتمع القرية . لكـنّ أجواء المدينة قد أثّرت فيه كثيرا ، وقلّصت من انتشاره وتداوله ، وخاصـة أنّ وسائل الإعلام الجماهيري قد أضحت بديلا عن كثير من أشكال هذا الشعر ، إذ أنّ الأدوار الوظيفية التي كان يؤدّيها ، أصبحت منوطة بالمذياع والتلفاز ووسائل الإعلام المختلفة ، وبالتالي قلّص هذا من شعبيته وتداوله وحفظ نصوصـه مـن الضياع .

4 - ظاهرة الشعر الشعبي العربي الحديث والمعاصر :

وترى نبيلة إبراهيم أنّ هناك نوعين آخرين مهمّين كثيرا مـن أجنـاس الشعر الشعبي عرفا في عصرنا. أولهما « الشعر الذي ينفلك برمّتك إلى حـسّ الجماعة ، ولا يدع مجالا لإحساس فردي ، لكنّه مع ذلك شعر فرديّ تماما { أي خاص بفرد } ، له لغة تغوص في التاريخ وفي العـادات والمعتقـدات ، مثـل إبداعات الشاعر الشعبي بيرم التونسي »[49] .

ولا شك في أنّ بيرما التونسي لم يكن ليصـل إلـى ذلـك الانتشـار الجماهيري بلغته العامية فحسب ، وإلاّ كان غيره وصلوا ، بل بقدرته على تمثّل

---

[47] شوقي عبد الحكيم ، **دراسات في التراث الشعبي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005 ، ص421 .

[48] غراء مهنّا ، الشعر الشعبي ، مجلة فنون شعبية ، ع 52 ، يوليو سبتمبر 1996 ، ص16 .

[49] حوار مع الأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم ، كلية آداب جامعة القاهرة ، تاريخ : 2005/01/03 على الساعة : 14:00

اللغة الحقيقية التي يفوح منها عبق الصدق والتـاريخ والحيـاة اليوميـة للفـرد المصري ، ولم يترك التونسي المجال لذاتيته أن تغلب على إبداعاته ، وتطغـى فتلغي شعبية الأثر ، كما إنّه كان يعيش مع الناس في مقاهيهم وأريافهم وحاراتهم ؛ فيستشعر همومهم ونبضات قلوبهم وآراءهم ؛ ومن ثمّ اكتسب القدرة علـى أن يكون ناطقا بآمالهم ، وممثلا لإراداتهم . فحين تسمع أزجاله ، فكأنّك تنصت إلى أصوات الناس وجلبتهم في تعبيرهم عن حاجاتهم وأشواقهم ، وتعـاطيهم مـع الأحداث والمتغيرات وحراك الحياة ، كل ذلك في أزجال موزونة ، يشـهد لهـا الدارسون بلغتها الشعرية المتميزة وأخيلتها الثرية ، وبنيتها الشعرية المتكاملة .

وثانيهما ، هذا الشكل الشعري الشعبي الذي له قواعد ينبغي مراعاتها ، وأشياء مشكّلة ينبغي الكشف عنها دائما ، قد تتجسّد في المفردات أو الإيقاعـات أو الصور والأخيلة ، أو في نبضه الداخلي ، وفي موضوعات داخليـة ، ورؤى للعالم وللحياة متقاربة ، كلّ هذه العناصر تكوّن بناءه وهيكله ، ومن هنا تتـأتّى شعبيته . ومع أنّ مبدعي هذا الشعر في الأغلب معروفون ، إلا أنّ نتاجهم يمثل ظاهرة شعرية متقاربة الملامح ، يغلب عليها طابع واحد .

وهذا رأي جدير بالمتابعة في محاولة إيجاد تجنيس دقيق للشعر الشعبي الذي نال أكبر نصيب من الإبداع في الوطن العربي ، واكتسب جماهيرية كبيرة وسلطة جمالية واجتماعية ..مثل الشعر الشـعبي أو الملحـون فـي الجزائـر والمغرب وتونس مثلا ، والشعر النبطي في الخلـيج ، والزجلـي فـي مصـر والسودان وبعض الدول العربية ، إذ إنّ نماذج كل شعر من هذه الأنواع تتقاطع فيما بينها على عدة مستويات ، لتسم النوع بطابع واحد يكاد يكون جنسا شـعريا متفردا متميزا . بل إنّنا إذا أخذنا بالرأي القائل بأنّ الشعر الجاهلي شكل شعري شعبي ، فإنّه قد يدخل في هذا النوع الأخير، فقد رأى الكثيـر بشـعبية الشـعر الجاهلي ، مثل الدكتور عبد الحميد يونس الذي قال :

« إنّ تلك القصائد { يقصد قصائد الجاهليين } التي تعتبر اليوم قصائد رسمية ، كانت عصرئذ أدبا شعبيا لأنها تتضمّن معلومات شعبية ، مثل الوقوف علـى

الأطلال ومخاطبة شخصين من الأحبّاء ، وغيرها من عادات شعبية آنذاك فـي الجزيرة العربية »[50] .

كما ذهب حسين نصار إلى الرأي نفسه ، إذ رأى أن كثيـرا مـن الشـعر الجاهلي عبّر عن المجتمع الذي ظهر فيه أدق تعبير ، فكشف عن وجدانه وآماله واتجاهاته. و لذلك قال بأنه شعر جماعي ، يغلب عليه الضـمير الـدال علـى الجماعة[51].

ومن العوامل التي دعت هؤلاء إلى اعتبار هذا الشـعر شـعبيا ، كـون الشعراء الجاهليين لم يتركوا شيئا يتعلق بالحياة و المجتمع إلا أنشدوا فيه شـعرا إمعانا منهم في وصف حياة الشعب و المجتمع الذي عاشوا داخله ، كما جـاءت شعبية هذا الشعر في طـرق التعبيـر الشـعرية و أدواتـه و أهـم التيمـات (الموضوعات) المسيطرة في القصيدة ؛ والأخيلة المتواترة و الصور المكـررة في القصائد ؛ و النفس الداخلي المتشابه للقصائد ؛ و النظرة الواحدة تقريبا للحياة وتعبيرها عن السياق الإدراكي و الثقافي للإنسان الجاهلي ، كلّهـا تـدلّ علـى الطابع الشعبي لكثير من قصائد الجاهليين .

إن الوقوف على الطلل مثلا رمزٌ شعري يدل على حيرة الإنسان الجاهلي وخوفه من المستقبل الذي دفعاه إلى التردي إلى الماضـي ، و إنّ إمعانـه فـي وصف الناقة أو الفرس بكل تلك المبالغة ، يرسم حالة النقص و المعانـاة التـي عاشها الجاهلي في بيئة قاسية و حياة كذلك .. وليست صورة المرأة في قصائد الجاهليين إلا الصورة الذهنية الشعبية للمرأة المرجوّة في نظر الجاهلي ، فهـي بيضة الخدر لمعانا و بياضا و صفاء و نَعمةً ، و هي الغزال رشاقة و سرعة و خفةً ، و هي بقر الوحش جمالَ عيونٍ . وتلك كلها صـور و نمـاذج اسـتمدها الشاعر من نظرة الناس عامتهم للمرأة.....

---

[50] محاضرة ألقاها عبد الحميد يونس بقاعة الموقار يوم السبت 25أفريل 1970 ، عنوانها : الأدب الشعبي في مظاهره المحلية والعالمية . نقلا عن : ليلى قريش ، **القصّة الشعبية ذات الأصل العربي** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1980 ، ص10 .)

[51] حسين نصّار ، **الشعر الشعبي العربي** ، ص32 .

و شعرنا الشعبي العربي ، و لا سيما نماذج الفحول منه شبيه إلى حد بعيد في شعبيته بالشعر الجاهلي ، إذ إنّ له قواعد متوارثة ينبغي مراعاتها ، و لغـة شعرية و مفردات خاصة ، بل إن له تيمات (موضوعات) تكاد تكون واحـدة ، وبعض التقاليد الفنية والشفوية التي تبلورت عبر السنوات ، وتأتت مـن كـون الرواية الشفوية هي أكبر وسيلة لانتشاره وتداوله ، و هو يمثل رؤية للعـالم و الأشياء و المثل و الأخلاق تكاد تكون واحدة . و هو يكتسب هذه الشعبية ليس من خلال لغته القريبة إلى العامية فحسب ، بل من قدرته على توفير عناصـر الشعرية في نماذجه ، ومن هذه الجماهيرية التي اكتسبها عبر السنوات و الأجيال ومن السلطة الجمالية و الاجتماعية التي تكونت له عند عامة الناس و خاصتهم ، بحيث ينفعلون له أحيانا أكثر من انفعالهم بالشعر الفصيح ، مع ملاحظة أنه ليس هناك فجوة ثقافية كبيرة في الوطن العربي بين العامة و الخاصة ، لا سيما مع عدم تبلور حقيقي للطبقة الوسطى في وطننا العربي. إنّ الناس ينفعلـون بهـذا الشعر لأنه يحمل تيمات تمس جانبا كبيرا من أحاسيسنا ووجداننا الشعبي ، مثل موضوعات : الدين ، الوطن ، الأبطال التاريخيين ، الأوليـاء، المـرأة (الأم ، الزوجة ، الحبيبة..) ، الفرس ، الطبيعة ...

وإنّ هذا الشعر معبر(في كثير من جوانبه) عن الفكر الجماعي و يترجم مشاعر المجموعة[52] . كما تمثِّل القيمة الوثائقية و التفاصيل الوصفية التاريخيـة جانبا مهما منه .. كل ذلك في نسيج لغوي فني محكم ، و بناء شعري متكامـل مدرك لأهمية عناصر الشعرية التي تحقق التأثير بالمضامين الشـعبية ، « لأن الفن و الإبداع من الدعائم الرئيسية للأدب الشعبي ، فقد يصاغ نص معين باللغة العامية ، و تتوفر لذلك النص صفة الشفاهية و التداول و مجهوليـة المؤلـف ، بالإضافة إلى المحتوى الثقافي المرتبط بالأدب الشعبي ، و لكن بالرغم من كـل ذلك لا تستحسنه أو تتبناه المجموعة. و بالتالي لا يصبح أدبا شـعبيا ، و ذلـك

[52] غرّاء مهنا ، الشعر الشعبي ، ص16 .

لفقدانه لأهم مقومات الأدب الشعبي ، أو الأدب عامة ، ألا و هو الأسلوب الفني الذي يفرق بين الكلام العادي والأدب »[53] .

وهذا النوع من الشعر لا يحقق شعبيته باللغة الدارجة وبمجهولية المؤلف بقدر ما يحققها بتداوله وانتشاره بين كل الناس الذين يجدون فيه غـذاء فكريـا ونفسيا وفنيا ، إنه شعر يتأثر به كل الشعب ، ولا يقتصر على طبقة دون أخرى . أمّا مقولة الطبقات الشعبية التي كثيرا ما تـرددت ، وكـادت تصـبح رديفـا لمصطلح الأدب الشعبي فلا شك أنها من تأثيرات المد الاشتراكي الـذي طالمـا تأثرت به ساحاتنا الثقافية طوال سنوات عديدة ، ولعل محمود ذهني أدرك شطط هذه المقولة ، ولذا صرّح في كتابه الأدب الشعبي العربي قـائلا : « فالشـعب يعني مجموع أفراد الأمة بمختلف طوائفه وطبقاته ، فهو بـذلك صـفة تجمـع الجماعة وليس صفة فصل جانب أو طائفة أو طبقة ، فإذا أردنا أن نأخـذ هـذا التعريف من واقع فكرته الأساسية وهي إطلاق الاسم على المسمى ، وجـب أن يكون تعريف الأدب الشعبي بأنّه الأدب الذي يقدّم لكلّ فرد من أفراد الأمة دون تمييز بينه وبين غيره من حيث الطبقة الاجتماعية أو الدرجة الثقافية أو الحرفـة المهنية ، أو أيّ مفرّق آخر يفرّق بين أفراد المجتمع الواحد »[54] .

وإذا أخذنا مثلا نتاج شعر شعبي جزائري نموذجا عن هذه الفكرة ، وليكن (ابن كريو) فسنجد له شعبية كبيرة في كثير من أصقاع الجزائر وعند العامة كما عند الخاصة ، وسنجد أنّ أشعاره تردّد ويتغنى بها ، على غرار قصيدته :

قمر الليل خواطري تتونس بيه	نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالـي
يا طالب عندي حبيبه تشبه ليه	من مرغوبي فيه سهري يحلى لي
نبات نقسّم في الليالي ننظر ليه	يفرقني منه الـ ـ ـ ـحذّار التالي
خايف لا بعض السحابات تغطيه	واذا غاب ضياه يتغيثر حالـ ـي
يا سايل عن خاطري واش مسهّيه	مـ ـع الريم اللي جبا قلبي جالي

[53] سيد حامد حريز ، تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي ، ص46 .
[54] محمود ذهني ، **الأدب الشعبي العربي** ، ص 46.

هذا الشاعر كان له نتاج شعري كلّه بلغة تتوسط بين العامية والفصـحى ، على الرغم من أنّه كان قادرا على الكتابة بالفصحى ، إذ إنّه كان ذا ثقافة واسعة ومكانة أهّلته إلى أن يتبوّأ القضاء لسنوات ، والقارئ لشعره يمكن أن يقف على مظاهر هذه الثقافة . وكثير من الشعراء الشعبيين الجزائريين الذين عرفوا فـي الثقافة الجزائرية لم يكونوا يقلون ثقافة وقدرة على الابداع عن ابن كريو ، نذكر منهم مثلا الشاعر السماتي و ابن معطار ، و بعضهم قاد ثورة على الاسـتعمار الفرنسي مثل محمد بلخير ، وغيرهم ممّن يعد شعرهم أدبا وفنّا يتغذى منه كـل أفراد الشعب وينفعلون له ، ويستحق أن ننظر إليه « لا باعتباره جزءا من ماض سحيق أو نتاج أناس غير مثقفين ، أو نتاج ثقافة غير جـديرة بـالاحترام ، ولا ننظر إليه باعتباره درجة أدنى من الأدب الخاص ، ولكننا ننظر إليه باعتبـاره إنتاجا فنيا جديرا بالدراسة أداء ، وإبداعا أيضا »[55] . المتأمّل لقصـائد هـؤلاء الشعراء التي يرويها الرواة أو توجد في كراريس الباحثين والمحبـين للشـعر الشعبي أو في إيقاعات المغنين الشعبيين ، يجد هذا الحس الفني الأدبي الرفيع ، حيث التقيد بالإيقاع الشعري وحيث حركية الصورة الشعرية وثراء المخيلة ، و القدرة على تطويع اللغة لإنتاج الدلالة .

وهكذا فمن خلا ل هذا العرض لقضية الشعر الشـعبي وأهـم الأشـكال الشعرية التي تسمى بهذا الاسم ، يمكن أن نخرج في الأخير ببعض الملاحظات التالية :

- إن هناك أشكالا شعرية كثيرة تتوسل اللغة الدارجة وسيلة فـي الأداء ، لكنها لا تحقق طابع الشعبية بالضرورة ، بل ربما اقتصرت على الـبعض دون الآخر.

- ليست اللغة العامية شرطا نهائيا غير قابل للنقاش لعد هذا الأثر أم ذاك داخلا في باب الشعر الشعبي ، إذ يلاحظ مثلا أن بعض الاشعار قد توظف لغة وسطى بين العامية والفصحى ، ومع ذلك تحقق الشعبية والانتشـار ، والكـلام

---

[55] أحمد على مرسي : **مقدمة في الفلكلور** ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية ، القاهرة ، 2001 .

نفسه يصدق على شرط مجهولية المؤلّف ، فنتاج ضخم مـن الشـعر الشـعبي يعرف صاحبه ، ومع ذلك لا يحرمه هذا من التداول بين الناس ..

- هناك عناصر أخرى تساهم في شعبية الأثر غير عنصر اللغة العامية ، تتمثل في توفر القصائد الشعبية على عناصر الشعرية ، بمعنى تحقيقها للشروط الفنية للقصيدة ، بالإضافة إلى طرقها لموضوعات وثيمات (موضـوعات) تهـم مجموع الناس، وتحرك مشاعرهم وحساسيتهم ، وقدرتها على تحسس المشترك والجماعي ، وتلمّس مواقع ما يصطلح عليه بالمخيلة الجماعية للأمّة..

- إنّ كثيرا من نماذج الشعر الجاهلي إذا ما وضعت في سياقها الزمـاني والحضاري والاجتماعي الذي أبدعت في إطاره ، يمكن أن تعدّ شعرا شعبيا .

ثالثا : الشعر الشعبي العربي

ارتبط الشعر ارتباطا وثيقا بحياة العرب منذ بدايات العصر الجاهلي ، فكان ديوانهم الذي حوى آمالهم، و تاريخ أيامهم و رجالاتهم و جوانب حياتهم المادية و الفكرية . يذكر ابن رشيق في هذا الصدد أن قدْ : « كان الكـلام كلّـه منثـوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها و طيب أعراقهـا ، و ذكـر أيامهـا الصالحة و أوطانها النازحة ، و فرسانها الأبجاد ، و سمحائها الأجـواد ، لتهـز أنفسها إلى الكرم ، و تدل أبنائها على حسن الشيم ، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام . فلما تم لهم وزنه سمّوه شعراً، لأنهم شعروا به ، أي فطنـوا . و قيل : ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشرة ، و لا ضاع من الموزون عشره »[56] .

---

[56] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، **كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه** ، تح : عفيف نايف حاطوم ، دار صادر ، ط 2 ، بيروت ، 2006/1427 ، ص 20 .

و هكذا فقد أدى الشعر دوراً كبيراً في حفظ مـآثر العـرب و تـاريخهم و عاداتهم باعتبار سهولة حفظه و روايته بعكس النثر الذي ضاع جله .

و العجيب أن علاقة الأمة العربية بالشعر كانت فريدة من نوعهـا ، إذ لـم يحدث في تاريخ أمة من الأمم هذا الاحتفاء بهذا الفن القومي و شموليه جمعه لكل ما يتعلق بحياتها و كيانها إذ : « عاش الغناء مع العربي حياته كلها ، منذ ترنيمة المهد إلى مرثية اللحد ، فاحتفل العربي بكثير من إحداث حياته الخاصة و العامة ، فأنشد الأناشيد ، و شدا بالأغاني ، و ذاع عنـده الغنـاء الفـردي ، و الأهـازيج الجماعية »[57] . كما عبر ذلك أصدق تعبير الحديث النبوي الشـريف « لا تـدع العرب الشعـــر حتـــى تدع الإبل الحنين » . و قد نتساءل عن سـبب هـذا الارتباط الوثيق و التقدير العظيم للشعر الذي وصفه ابن رشيق في العمدة ، حين قال : « كانت القبائل من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتـت القبائـل فهنأتهـا ، و صنعت الأطعمة ، و اجتمع النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون في الأعراس ، و يتباشر الولدان »[58] . ولكن دهشتنا تزول ، حين نعلم فلسفة العرب في ذلـك ، ونظرتهم لأهمية ودور الشاعر في قومه أو قبيلته « لأنه حماية لأعراضـهم وذبّ عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم . وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم ، أو فرس تنتج »[59] .

وهكذا أدرك العرب منذ القديم سحر الكلمة ، و قدرتها على التأثير كما أيقنوا أنهم يعيشون في مجتمع يعطي أهمية كبرى لفنون القول .

وبسبب قلة التدوين و الكتابة في العصر الجاهلي لأسباب عديدة ، فقد اعتمـد الجاهلي على الذاكرة و الرواية الشفهية التي أدت الدور الأكبر في هذا الشـعر ، وفي انتقاله عبر السنين إلى من دونوه فيما بعد ، فقد كان الشعراء يتنافسون فـي المواسم بأمكنة خاصة كالأسواق . و أشهرها سوق عكاظ لإلقاء أجود قصائدهم ،

---

[57] حسين نصار ، **الشعر الشعبي العربي** ، ص 5 .

[58] ابن رشيق ، **العمدة** ، ص 65 .

[59] المصدر نفسه .

ولم تكتب منها إلا تلك " المعلقات " فلذلك قيل أن الأدب الجاهلي وصل إلينا على ألسنة الرواة[60].

وطبيعي أن لغة الشعر الجاهلي هي العربية السائدة في المجتمع آنـذاك ، و لهذا وجد الشعر هذا التجاوب و التفاعل من جموع الأمة . و بالنظر إلى كل هذه العوامل التي كانت لصيقة بهذا الشعر ، فإن كثيراً من الباحثين اعتبـروا الشـعر الجاهلي شعرا شعبيا ، مثل سليمان العطار الذي يقول : « فكرة شـفاهية الشـعر الجاهلي و شعبيته تجعلنا نظنّ أكبر الظنّ في أنّه فقد شيئا أصـيلا و هامّـا عنـد تدوينه »[61].

ولعلّ من العوامل التي دعت هؤلاء إلى القول بشعبية هـذا الشـعر ، كـون الشعراء لم يتركوا شيئا يتعلق بالمجتمع إلا أنشدوا فيه شعراً ، إمعانا مـنهم فـي وصف حياة الشعب. يقترب عنترة بن شدّاد من هذا المعنى ، حين نأخذ بـبعض الروايات ، ونقرأ استهلال معلّقته على النحو : (هل غادر الشعراء من مترنّم) ، فالشعراء مازالوا يترنمون بأشعارهم ، و كأنّهم لم يتركوا – فـي رأي عنتـرة – موضعا للترنم و الغناء إلاّ وترنموا به وغنّوا فيه[62] .

أما أهم شكل شعري شعبي ظهر في العصر الجاهلي ، فلا شك في أنّـه الرجز ، لأنّه كان ألصق بحياة العرب البسطاء سـواء فـي أسـفارهم ، أم فـي نشاطات حياتهم الأخرى أثناء إقامتهم . و كانت بداية هذا الفن الشعري الشـعبي بالحداء (الذي ذهب كثيرون إلى أنه أصل الشعر العربي أساساً) . يقول شـوقي ضيف :

« و أمّا الحداء فيظهر أنه كان غناءً شعبيا عاما للعرب في العصر الجـاهلي ، يغنون به إبلهم في مسيرهم و رحيلهم ، و اقترن به وزن خاص معروف هو وزن الرجز، و نحن نلاحظ أنّ هذا الوزن لم يكن خاصاً بالحداء ، بل كـان يسـتخدم أيضا في السقي من الآبار ، كما كان يستخدم فـي الحماسـة و الحـروب (...). و ليس من شك في أنّه شعر ، و غاية ما في الأمر أنه كان يقترن بضروب كثيرة

---

[60] ليلى قريش، ، **القصة الشعبية الجزائرية**..، ص 9 .

[61] سليمان العطار ، **شرح المعلقات السبع** ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1988 ، ص 7 .

[62] شوقي ضيف ، **الفن و مذاهبه في الشعر العربي** ، دار المعارف ، ط 7 ، القاهرة ، ص 43 .

من الغناء في الحماسة و الحروب و السقي من الآبار، كما كان يقترن بالحُـداء ، فكثر الحذف فيه و كثرت التجزئة و الاضطراب »[63].

و مما يميز هذا الفن عن باقي الشعر العربي الجاهلي أن بعـض الألفـاظ اللهجية الدارجة قد بدأت تدخل إلى أثنائه ..« و تسرب إلى الرجز بخلاف الشعر – بعض الظواهر التي تنفرد بها بعض اللهجات دون اللغـة الفصـيحة . فرأينـا راجزا يقلب السين تاء كما تفعل قبيلته ، و يقول :

يا قبح ا بني السعلات عمرة بن يربوع شرار النات

ليسوا أعفاء و لا أكيات

يريد : الناس ، و أكياس »[64] .

كما أنّهم أدخلوا عليه تغيرات في الوزن مخالفين بذلك النمط العروضي الذي كان سائدا في باقي الشعر الجاهلي : « و تصرّف الرجاز في وزن رجـزهم أيضـاً بالزيادة و الحذف ، فأخضعوه لما يعرف في علم العروض بالزحافـات و العلـل .... فقد ذكر المؤلفون من العرب أربعة صور له : يضم البيـت فـي الصـورة الأولى ست تفعيلات على وزن مستفعلن ، و يسمى الرجز التام ، و مثاله :

لم أدر جني سباني أم بشر أم شمس ظهر أشرقت لي أم قمر

و يضم البيت في صورة الثانية أربع تفعيلات ، و يسمى مجـزوء الرجـز ، و مثاله :

إنك لا تجني من الشوك العنب

و يضم البيت في الصورة الرابعة تفعيلتين ، و يسمى منهوك الرجز ، و مثاله :

يا ليتني فيها جذع »[65] .

أمّا في العصور التالية للجاهلية ، فلم يخفت صوت الشعر الشعبي ، بل قوي انتشاره و كثر مبدعوه و توسعت ميادينه و فنونه ، و تفاعل الناس معه . و لنبدأ بالعصر الإسلامي و الأموي ، فقد ذهب الباحثون مثلا إلى أنّ الهجاء كـان فنـا

[63] شوقي ضيف ، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ، ص 52 .
[64] حسين نصار ، **الشعر الشعبي العربي** ، ص 42 .
[65] حسين نصار ، **الشعر الشعبي العربي** ، ص 43 - 44 .

شعبيا في عهد الإسلامي أيضا . فالرواة يذكرون أن أصحاب النقائض كان يقـوم الواحد منهم في سوق المربد بالكوفة ، و ينشد قصيدته أو نقيضته علـى النـاس فيستمعون له ، و يشاركونه فيها تنظيم من هجاء و سباب و سخرية ، بالتصفيق و التصفير ، ثم يحكمون له أو عليه . و كل ذاك لا يكون إلا فـي شـعر شـعبي ، كمايرى حسين نصار[66] .

وفي العصر العباسي وجد اتجاه شعبي في الشـعر ، اتجـه أصـحابه مـن الشعراء إلى عامة الناس ، ليكون شعرهم أكثر انتشارا و تأثيرا ، و شـكّل هـذا الشعر ظاهرة لافتة النظر ، مثل بعض القصائد التي عرفت عند بشار بن بـرد و ابن سكرة و أبي الشمقمق . روى أحمد بن خلاء عن أبيه أنه قال : قلت لبشار : يا أبا معاذ انك لتجيء بالأمر المهجن ، قال : و ما ذاك ؟
قلت :إنك لتقول :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية	هتكنا حجاب الشمس أو مطرت دما
إذا ما أعرنا سيدا من قبيـلة	ذرى منبــر ، صلى علينا وسلّما

ثم تقول :

ربـابـة ربـة الـبـيــت	تصب الخل في الزيت
لـهــا عشـر دجاجــات	وديك حسن الصـوت

فقال : كل شيء في موضعه ، و ربابة هذه جارية لي ، و أنا لا أكل البيض فـي السوق، فربابة هذه لها عشر دجاجات و ديك ، وهي تجمع علـي هـذا البـيض وتحضره لي، فكان هذا من قولي لها أحبّ إليها وأحسن عندها من : قفا نبك مـن ذكرى حبيب ومنزل[67] .

وتعدّدت فنون الشعر الشعبي و العامي في هذا العصر أكثر ، و ارتبط كثير منها بشيوع اللحن على الألسنة ، فظهرت أنواع عديدة لهذا الشعر فـي أرجـاء الدولة العربية كـ "الموّال والزجل والكان وكان والقوما" ..

---

[66] المرجع نفسه ، ص 40 . 41 .

[67] عز الدين اسماعيل ، **الأدب العباسي /الرؤية والفن** ، دار النهضة ، بيروت ، 1975 ، ص 332.

وفي الأندلس ، كان لحياة اللهو والسمر والغناء أثر في اختراع نوع شعري له بعض السمات الشعبية هو الموشح الذي تحرر نوعا ما في وزنه و قافيته مـن قيود الشعر التقليدي ، كما دخلته بعض العامية في قفله الأخيـر (الخرجـة) . وكانت الموشحات من العوامل التي أدت إلى ظهور الشعر الشعبي العامي المسمى "الزجل" ، نظرا لاعتمادها على العامية في الخرجة ، ولأنها اعتمدت في الأغلـب على لغة فيها تهلهل و ضعف . هذا الفن (الزجل) ظهر أيضا نتيجـة انتشـار اللهجات العامة على ألسنة الناس ، و استساغتها في أحاديثهم و نتاجهم الأدبـي .. و أغلب الباحثين يرون أنّ أول من أبدع هذا الفن الشعري الشعبي هو ابن قزمان .

أمّا المغرب العربي ، فلاشكّ أنه عرف دخول بعض الأشكال الشعرية - بما فيها الشعبية – من خلال الفتح الإسلامي لأقطار المغرب . لكن تعريب المغرب العربي ، بما فيه دخول أنماط الثقافة العربية لم يتم بشكل جيّد إلا مع الحمـلات الهلالية إلى المنطقة . ولكنّ هذا لا يعني انتفاء وجود أشكال شعرية شـعبية قبـل وصول العرب ، كما يقول التلي بن الشيخ : « و مـن المسـتبعد أن لا يعـرف السكان الأصليون نظم الشعر، و روايته إلا بعد هجرة بني هلال إلى هذه الأقطار ، و ما يدعم هذا الافتراض أننا نجد أنماطا من القصص الشـعبي و الرقصـات الشعبية ، و بعض العادات والتقاليد سابقة للفتح الإسلامي بينما لـم نعثـر علـى نصوص من الشعر الشعبي سابقة لهجرة القبائل الهلالية »[68] .

و قد كان الشعر الشعبي سابقا عن الظهور بالمقارنة مع باقي الأنواع الأدبية الشعبية . فقد كان الهلاليون ولوعين – كحال أغلب العرب – بالشعر عن النثر ، فنقلوا شعرهم إلى حيث حلوا في المغرب العربي ، يقول المرزوقي :

« و كثرة أولئك الأعراب و تغلبهم على أفريقية و انتشارهم في مناكبها عـرّب البلاد ، و أذاب – أو كاد – العنصر البربري الأصيل في العنصر العربي المتغلب فسادت لغتهم و انتشر شعرهم ، و لم يبق بعد نحو قرن من استقرارهم بـالبلاد ،

---

[68] التلي بن الشيخ ، **منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري** ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1990 ، ص 23 .

مكان للشعر الفصيح إلا في الحواضر حيث توجد الثقافة و دواليـب الحكومـات. ليس معنى هذا أنّ أولئك الأعراب كانوا لا ينظمون الشعر الفصيح أو لا يفهمونه ، بل المقصود أنهم ينظمون الشعر على طريقتهم المعروفة في أحيائهم ، كما يجـنح بعض شيوخهم إلى النظم باللغة الفصحى عندما يضطر لمخاطبة رجال الحكومـة أو المثقفين »[69] .

و من الأدلة التي تدل أيضا على كون الشعر الشعبي كان أسبق في الظهـور من النثر ؛ أن سيرة بني هلال – التي عدّت من معالم الأدب الشعبي العربـي و العالمي – و التي انتشرت أيضا بشكل كبير في أرجاء المغرب – قد كانت شعرية قبل أن تكون سيرة نثرية ، إذ أنه من اليسير أن نتبين من هذا كله أن سيرة بنـي هلال مرت بطورين ، أولهما : الطور الغنائي الخالص و كان قبل القرن السادس الهجري ، ذلك أن شواهد إبن خلدون تنطق بأن السيرة كانت في أول أمرها عبارة عن قصائد غنائية .

ثانيهما : الطور القصصي و قد بدت أمارته أيام ابن خلدون ، في القرن الثـامن الهجري ..[70]

و قد كان تأثير الأندلسيين قويا أيضا في تقوية نزعة الشـعر الشـعبي ، فقـد ساهمت هجرة الأندلسيين بعد سقوط الأندلس في يد الأسبان في نقل مظاهر كثيرة من الثقافة العربية الإسلامية هناك ، وكان لذلك تأثير في النهضة الثقافية لا يخفى على أحد . وهكذا يرى التلي بن الشيخ أن لهذه الهجرة تأثيرا كبيرا في تقوية عود الشعر الشعبي في المغرب العربي وفي الجزائر بخاصة ، مسـتدلا علـى ذلـك بظاهرتين ثقافيتين أثّرا في الفكر الجزائري هما ظاهرتا :

- الزجل الذي ابتكر في الأندلس ، و كان يقال بالعامية (و الذي مازال تأثيره إلى الآن متمثلا في جمعيات الفن الأندلسي) .

---

[69] محمد المرزوقي ، **الأدب الشعبي في تونس** ، الدار التونسية للنشر، تونس ، 1967 ، ص 54 .

[70] عبد الحميد يونس ، **الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي** ، دار المعرفة ، ط02 ، القاهرة ، 1968 ، ص 141.

- و ظاهرة وصول العلماء و أدباء من بين المهاجرين ، كان لهم دور كبير فـي نقل مظاهر الثقافة و الأدب من الأندلس إلى إفريقية – خاصة و أنهم لم يـدخلوا لأسباب سياسية بحتة (كما هو الحال بالنسبة إلى الهلاليين)[71] .

ولا نريد أن ننهي الكلام عن بعض أصول و بدايات الشعر الشعبي الجزائري ، دون أن نعرّج على بعض المحطات المهمة في حياة هذا الشعر ؛ خاصة و انـه أدى دوراً كبيرا في تسجيل بعض الحوادث التاريخية التي عرفتهـا الجزائـر ، و ركّز على جانب المقاومة الجزائرية لمحاولات الاستعمار أو التذليل .

فهذا الشاعر لخضر بن خلوف يسجل هجوم اسبانيا على الجزائر سنة 1559 ، أو ما سميت : معركة مزغران ، متناولا شجاعة أبطال الجزائر ، و نجاحهم في الدفاع عن وطنهم ، قائلا :

يا فارس من ثم جيت اليوم	قصة مازغران معلومـــــــة
يا عجلانا ريّض الملجـوم	ريت أجناب الشاــو موشـومـة
ياسايلني على طراد البوم	قصّـة مازغـران معـاـومــة
ياسايلني كيف ذا القصـة	بين النصراني و خير الديــــن
اجتمعوا في برنا الأقصى	بجيوش قويـة ، و جاو متهديـن
ترى سفون الروم محتومة	صبحـوا في المينـا أعداء الديـن[72]

كما سجل الشاعر " ولد عمر " حدثا خطيرا عاشتة الجزائر في أواخر القرن الثامن عشر ، حيث قصفت الدنمارك الجزائر بالقنابل سنة 1770 ، فقال :

بسم ا نبدا على وفـــا	ذا القصــــة تـعـيـانـــا
قصة ذا البونبة المتلــفة	كيف جابوهـــــــا اعدانـا
واضحا وعلى البعد واقفـا	مــا قرب لحـــــــذانـا
يا رب يا عالم الخفـــا	اهزم جيـش اعـــــدانـا
استمعوا يا قوم ماطـــرا	في هذا القصـة نعيــــده

[71] التلي بن الشيخ ، **منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري** ، مرجع سابق ، ص 27 .

[72] جلول يلس و أمقران حفناوي ، **المقاومة الجزائرية في الشعرالملحون** ، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1975 ، ص 29 .

قصة ذا الكفار ظاهــرة	الدنمـارك اخزيـو جــده
الكفـار إبليس غرّهــم	ظنـوا فـي "البهجة" مشوشة

... إلى أن يقول :

تـمّـت هذا القصة الموافقة	فـي شهـر الميلود عن يقيـن
بعد المايه و الالاف لاحقــة	مـن الرابع من الثمانيــــن
تاريـخ البونبـة المحقــقه	سقط ظاهــــر يا سامعـين
"ولد عمر"يبغي كمـا شفـى	تدعو له بدعا صالح زيــــن[73]

و هكذا حين احتلت مدينة الجزائر ، كان الشعر الشـعبي حاضـرا يسـجل للتاريخ هذه الكارثة التي حلت بالأمة بحزن و أسف ، إذ نجد الشاعر عبد القـادر الوهراني ، يقول :

الايام يا اخواني تبدل ساعتهــــا	والدهر ينقلـب و يولي في الحـين
بعد ان كان سنجاق البهجة ووجاتها	الاجناس تخافها في البر وبحريـن
سنين راد ربي و وفى تيجالــــها	واعطاوها اهل ا الصالحيــــن
الفرانسيس حرك لهـا و خـذاهـا	لاهي مياه مركـب لاهي ميتيـن
بسفاينه يعرض البحـر قبالهــا	كي جاوا في البحر بجنود قوييـن
غاب الحساب وادرك وتلاف حسابها	الروم جـاوا للبهجـة مشتديـن

رانني على الجزائر ياناس حزين[74]

ولما تمت مبايعة الأمير عبد القادر بن محي الدين ، ليبدأ مسـيرة الجهـاد والمقاومة ضد الاستعمار ، أبى الشاعر الشعبي إلا أن يكون مع هـذه المقاومـة بقلمه إذ سلاح القلم لا يقل أهمية عن شدة السيف و البندقية ، فسجل الشاعر ابن عبد ا هذه المبايعة ، قائلا :

حين كبر محي الدين شيخ الأعراب	اعطاوه السر و طابعه مزمزم
نصروه الأعراب و بايعوه الأنجاب	قضايا و مفاتا شيوخها و عالم[75]

---

[73] جلول يلس و أمقران حفناوي ، **المقاومة الجزائرية في الشعرالملحون** ، ص 29 .

[74] جلول يلس و أمقران حفناوي ، **المقاومة الجزائرية في الشعرالملحون** ، ص35 .

[75] المرجع نفسه ، ص 53 .

وهكذا ، فإن مسيرة الشعر الشعب الجزائري حافلة ، و تدعو إلـى الفخـر والاعتزاز بهذا النوع الذي سجل مراحل من تاريخ الجزائر، و تفاعل مع أحداثها في السراء و الضراء . و أظهرت نصوص هذا الشعر مدى نضج الشاعر الشعبي وإحساسه بوطنيته وبكيانه وانتمائه الحضاري ، وقدراته النفسية والأدبية على مدى قرون من الزمان .

رابعا : قضية البناء في النص الشعري

لقد أشار النقاد العرب القدامى إلى قضية بناء القصيدة بعبارات شتى . يـرى ابن طباطبا مثلا في كتابه "عيار الشعر" - في معرض كلامه عن الشعر وأدواتـه – ضرورة معرفة « مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف فـي معانيـه ، وفي كل فن قالته العرب فيه ، وسلوك سبلها ومناهجها في صـفاتها ومخاطباتهـا وحكاياتها وأمثالها ، وسننها المستدلة منها ، وتعريضها وتصـريحها ، وإطنابهـا وتقصيرها وإطالتها وإيجازها ، ولطفها وخلابتها ، وعذوبة ألفاظهـا ، وجزالـة

معانيها ، وحسن مباديها وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظه من العبـارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صـورة ... بـل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشي المنمنم والعقد المـنظم ، واللبـاس الرائـق ، فتسابق معانيه ألفاظه ، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السـمع بمونـق لفظـه ، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقهـا ، فيكون ما قبلها مسبوقا إليها ، ولا تكون مسبوقة إليه ، فتقلق في مواضـعها ، ولا توافق ما يتصل بها ، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غيـر مسـتكرهة ، ولا متعبة ولا عسرة الفهم بل لطيفة الموالج ، سهلة المخارج »[76]. بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها ، نسـجا وحسـنا وفصـاحة ، وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنـى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا على ما شرطناه فـي أول الكتـاب ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا »[77] .

يعالج ابن طباطبا في الفقرة السابقة قضية العناصر المختلفة التي تـدخل فـي تكوين معاني القصيدة وتأليفها كي تكون كلا متكاملا وبناء قائما ، وإن كان أحيانا يدخل في جدلية اللفظ والمعنى ، وأسبقية أحدهما على الآخر ، مما أثبت خطله في النقد الحديث ، حين يقول مثلا : «.. وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسـه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهـى صـورة .. بـل يكـون كالسبيكة المفرغة ، والوشي المنمنم والعقد المنظم ، واللباس الرائـق ، فتسـابق معانيه ألفاظه ..»[78] .

كما أنّ العناصر الداخلة في تكوين القصيدة وبنائها قابلة للنقاش هنا ، ونستطيع تلخيصها بالنسبة إلى ابن طباطبا فيما يلي :

- الألفاظ (جزالة وفصاحة ومناسبة للمعاني وانقيادا لما تراد له).
- المعاني .
- المبادئ والنهايات (مبادئ القصيدة ونهاياتها) .

---

[76] ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، تح : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، ط03 ، الاسكندرية ، دت ، ص 42 .
[77] المصدر نفسه ، ص 167 .
[78] ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص 167 .

- المقاطع المختلفة في القصيدة .
- القوافي .
- الانتقال من معنى إلى آخر .

كما يشير صاحب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أبو الحسن القرطاجني[79] إلى بناء الشعر والعناصر التي تجعل القصيدة محققة لصفة الشعرية حين يتكلم عن التخييل، فبعد أن يعرّف الشعر بأنّه : « الشعر كلام موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، والتئامه من مقدّمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها ، بما هي شعر غير التخييل »[80].

ويذكر العناصر التي تحدث هذا التخييل بوصفه شرطا لوقوع الشعرية في القصيدة حين يقول : « التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن »[81]. ونفهم بأنّ القرطاجني مدرك تمام الإدراك أنّ عناصر الشعرية التي يوظّفها الشاعر في القصيدة وتحقّق التخييل هي جوهر الشعر وبناؤه الذي يقوم عليه ، وذلك يظهر في قوله : « والتخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها ، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »[82] . فالشاعر يرسم صورة للمعاني مخيّلة مؤثّرة في المتلقّي على غير الصورة العادية للمعاني ، ويرسم صورة مخيّلة للفظ والعبارة على غير اللغة العادية ، ....وهكذا . وهذه الصور المخيّلة تحدث الإيحاء بالمعاني والأفكار والحقائق التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقّي . وبالتالي تحدث الانفعال الذي يسبّب التأثير في المتلقّي ، وبذلك ترتفع لغة الشاعر وكلامه وأسلوبه عن أن من قبيل اللغة التواصلية العادية لتصبح نصا أدبيا .

---

[79] (608 – 684 هـ).

[80] أبو الحسن حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تح : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط 2 ، بيروت ، 1981 ، ص 89 .

[81] المرجع نفسه .

[82] القرطاجني ، **منهاج البلغاء** ، ص 89 .

ويشير الناقد عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" إلى قضية بناء القصيدة حين يتكلّم عن نظرية النظم التي تعدّ محور أفكاره ونظرته إلى الشـعر ، إذ : « في نظم الكلم تقتفي الحروف في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسـب ترتّـب المعاني في النفس ، فهو نظم يعتبر في حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ، ولذلك كـان عنـدهم نظيرا للنسج والتأليف ، والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك ، ممـا يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علّـة تقتضي كونه هناك ، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصـلح ، والفائـدة فـي معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة أنك إذا عرفته عرفـت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتهـا وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل »[83] .

فهو يرى أن البناء الشعري لا يكتمل بمجرّد رصّ ألفاظ ورصف بعضها مـع بعض، بل إنّ هناك عللا وعلاقات تقع بين هذه الألفاظ توجب نظمها علـى نحـو معّين ؛ يحقّق شعريتها ودلالتها وقبولها في الأذواق ، كما إنّه يقيم علاقـة بينهـا وبين فنون البناء والصياغة وغيرها ، وهي كلها تنتظم فيها المواد من ألـوان أو خطوط ونحوها انتظاما معّينا وفق طريقة وفلسفة واضحة ونظم كـذلك ، ولـيس مجرّد تموضعها مع بعض وتماسها هو الذي يحقّق لها ماهيتها ووجودها .

ولئن كان أوستن وارين ورينيه ويلك في كتابهما نظرية الأدب يقعان في فخ تقسيم العملية الأدبية إلى مضمون وشكل ، فإنّ نظرتهما تسـاعدنا علـى الأقـل إجرائيا تحديد معنى كلمة بناء ، حين يقولان : « ولئن فهمنا من المضمون الأفكار والانفعالات التي ينقلها عمل أدبي فإن الشكل سيضم كل العناصر اللغوية التي تـمّ بها التعبير عن المضمون »[84] . لكنّ ما يهمنا أكثر هو تعريفهما معنى البناء فـي الشعر ، « وقد يكون من الأفضل تسمية كل العناصر المحايدة جماليا " مـواد " ، في حين نطلق على الطريقة التي أحرزت بها بقية لعناصر فعاليتها الجمالية اسم "

---

[83] عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، د.ت ، ص 141 .

[84] رينيه ويلك واوستن وارين ، **نظرية الأدب** ، تر : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1987 ، ص 146 .

بنية " »[85] ، لأنهما يتراجعان عن ذلك ، ويعترفان بأنّ ذلك كان من أجل أهـداف إجرائية تساعد في تعريف المصطلحات وتحديدها ، « ليس هـذا التمييـز علـى الإطلاق إعادة تسمية للزوج القديم ، المضمون والشكل . فهي تشقّ طريقها عبـر الخطوط القديمة رأبا . تشمل " المواد " عناصر كانت تعتبر سـابقا جـزءا مـن المضمون وأجزاء اعتبرت في السابق شكلية ، أمّا "البنية" فمفهـوم يشـكّل كـلا المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية . فالعمل الفنّي قد اعتبـر إذن نطاقا كلّيا من الإشارات أو بنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيّا »[86].

وإذن فإنّ البناء أو البنية هي الجوهر الذي ينبغي أن يبحث عنه ، وعن كيفيـة تحقّقه الناقد والقارئ ، لأنّه هو الذي يحقّق للقول شعريته ، وجماليته ، وفعاليتـه التي تحدث التأثير والإيحاء .. فلا مجال للكلام عن مضمون أو مواد ، ثـمّ عـن شكل أو طريقة ، بقدر ما يمكن الكلام عن اتّحاد هذين العنصرين وتجسـهما فـي بناء مكتمل ؛ الغرض منه تحقيق الشاعرية ، « فالبنية أشمل وأعمّ مـن الشـكل والمضمون »[87].

ولعلّ المعنى السابق يشبه إلى حدّ بعيد ما يذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله السالف الذكر ، وإن اختلفت المصطلحات ، إذ يتكلّم هذا الأول عن المعنـى واللفظ أو الكلم ، بينما يتكلم مؤلفا كتاب نظرية الأدب عن الشكل والمضمون . لقد كانت « نظرية النظم (أو التأليف) عند عبد القاهر إنكارا لتلك الثنائيـة أي أن يعنى الناقد برؤية الصورة مجتمعة في الطرفين معا ، دون الفصل بينهما . لقد أصبح مصطلح المعنى لديه يعني الدلالة الكلية المستمدة من الوحدة »[88] . ولعـلّ صورة اجتماع هذين الطرفين هي التي تشكل بنية الشعر وتعطي المتلقي إحساسـا بتكامل مختلف عناصر الشعر وانسجامها في صنعها لعنصر الشعرية التـي هـي جوهر الشعر .

---

[85] المرجع نفسه، ص147 .

[86] المرجع نفسه .

[87] أحمد يوسف ، **القراءة النسقية / سلطة البنية ووهم المحايثة** ، ج 01 ، منشورات الاختلاف ، ط01 ، الجزائر ، 2003 ، ص 230 .

[88] إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، ص 244 .

وقد عني البنيويون كثيرا بمفهوم البنية والبناء ، وكان هدفهم من ذلك البحث في بنية النص الأدبي من حيث تماسكها أو اتساقها ، وما بين أجزائها من تناظرات وتوازنات.[89] ولهذا فإنهم نظروا إلى النص الأدبي ككل متكامل ، وبنيـة مغلقـة مكتفية بذاتها ، تستمد أدبيتها واشتغالها من العلامات الداخلية التبادليـة المختلفـة والمتشابكة التي تربط بين عناصرها ، ولهذا فلا قيمة لأي جزء أو عنصـر مـن عناصر العملية الأدبية إذا نظرنا إليه على حدة ، بل إنه يستمدّ أهميته من علاقتـه بباقي العناصر .

وقد استمدّ أصحاب هذا الاتجاه أغلب هذه المفـاهيم مـن الدراسـة اللسـانية لفردينان دي سوسير الذي ثار على الدراسة التاريخية للغـة ، وآمـن بالدراسـة المحايثة أي ضرورة دراسة اللغة باللغة ، اللغة في وضعها السكوني ولـيس فـي مسارها التطوري ، ومتابعة مختلف العلاقات التي تربط عناصر اللغة فـي كـل مستوياتها ، والتي تجعل منها نظاما متكاملا مغلقا على ذاته ، أو بعبارة أخـرى ؛ بنية STRUCTURE ، ولهذا ركزوا على « اكتشاف القوانين الداخلية للنص الأدبي ، تلك التي تميزه عن اللغة العادية التواصلية ، وحولته إلى إيحاء . وليس النقد فـي هذه الحالة إلا وصفا للعبة الدلالات وبحثا عن تبنين الـنص »[90]. ولهـذا ذهـب الشعريون البنيويون إلى أنّ « الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبـدأها الأساسي ، وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها ، ويكمن الفرق الوحيد بينهما فـي أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة عامّة موضوعا لها ، بل تقتصر على شكل من أشـكالها الخاصة »[91]. وهذا الشكل بالطبع هو اللغة الشعرية المتميزة عن اللغة العاديـة ، والغنية بالإيحاء ، والبعيدة عن التقرير والمباشرة ، والتي ينظر إليها نظرة محايثة على أساس أنها بنية مغلقة مكتفية بذاتها ، معزولة عن السياق التـاريخي الـذي أنتجت داخله ، وعن ظروف التداول التي تشتغل في إطارها .

---

[89] ينظر : نقد بنية القصيدة العربية الحديثة ، ص64 .

[90] محمد بنيس ، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ مقاربة بنيوية تكوينية** ، دار العودة ، ط 1، بيروت ، 1979، ص 20.

[91] جون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية** ، ص 40 .

وقد استفادت الشعرية من هذا الاتجاه البنيوي في دراستها للنص الأدبي ، ومحاولتها الوقوف على أسرار جماليته ، إذ ركزت « على دراسة الأساليب التي يتجسد فيها الإحساس بالأشياء في الكلام الأدبي تركيبا وتعبيرا وتخييلا وإيقاعا وتوقيعا »[92] . ولهذا كان اهتمامها بوصف بناء النص أو القصيدة واضحا من خلال رصد مظاهر التميز والشعرية في مختلف أبنية النص الداخلية كالأصوات والتراكيب النحوية والبلاغية ، والهدف من ذلك كما يقول جون كوهين : « بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك ، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنّف ضمن "الشعر" ، وغائبة في كل ما صنّف ضمن "النثر" »[93].

وقد كان انحياز الشعرية للجمالية واضحا ، إذ يمكن القول بأنّ الأولى مجال من مجالات الثانية ؛ على اعتبار أن الشعرية تبحث في سر جمالية النص الأدبي ، وتحاول الإجابة عن الإشكال التالي : هل يسمح لنا الوصف الدقيق لبنية عمل أدبي ما بفهم علّة الحكم عليه بالجمال ؟ [94] وأيضا على اعتبار أنّ الجمالية أوسع نطاقا بحيث تبحث في دراسة واستخلاص مظاهر الإحساس بالجمال في الأبنية المختلفة : في الطبيعة والفنّ وغيرهما ..

ويرى الشعريون أن النص الشعريّ كل متكامل متناغم ، من خصائصه تحقق مفهوم البناء والوحدة في مختلف عناصره ووحداته ومقاطعه ، وهذا الشعور بالوحدة مهم وجوهري في إحساسنا بمفهوم القصيدة فيما نقرؤه ، وإلاّ لكان الشعر مجرّد كلمات مرصوصة وتراكيب تلقائية لا يجمع بينها رابط ، ولهذا كان اهتمام الشعريين منصبا أكثر على بحث مختلف تجلّيات الانسجام والتناغم داخل النص الواحد . يذهب يوري لوتمان مثلا على أنّ النص بناء ؛ قوامه عنصر الوحدة ، « وتتجلّى الوحدة الشعرية على المستويات الإيقاعية والتنظيمية والتركيبية والدلالية ،

---

[92] عامر الحلواني ، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين / الخنساء ، مالك بن الريب ، أبو ذؤيب الهذلي / قراءة أسلوبية** ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، صفاقس ، الثلاثي الثاني 2004 ، ص 68 .

[93] جون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية**، ص14 .

[94] المرجع نفسه ، ص 68 .

ويمكن أن ينضاف إلى كلّ ذلك وحدة النسق اللفظي التي كثيرا ما تشـكّل داخـل البيت صلات موضعية حميمة »[95].

ولهذا فإنّ مفهوم البناء أو البنية في العمل الأدبي عند البنيويين « هو مفهـوم العلاقات الثابتة التي تقدّم الكلّ على أجزائه ، بحيث لا يفهم هذا الجـزء خـارج الوضع الذي يشغله داخل المنظومة الكلّية ، وبهذا تكون دراسة البنية انحيازا إلـى السكوني في مقابل التطوّري » [96] . ولكنّ الممارسة الإجرائية التحليليـة للـنصّ الأدبي تحتاج منّا طبعا أن نحلّل هذا البناء النصّي إلى مستويات ، للوقوف علـى روح العمل الأدبي وكيفية اشتغال هذه المستويات وتكاملها في خلق مفهوم البناء أو مفهوم النص ، أو ما يمكن أن نسمّيه مفهوم الوحدة الفنية للعمـل الأدبـي . وبالنسبة إلى الشعر ، ليس للباحث من بدّ إلاّ بحث دور الإيقاع والصيغ والتراكيب والصور والرموز التي تتواصل ، وتتكامل فيما بينها لتخدم المستوى الدلالي للنصّ .. وعلى هذا الأساس ، فإنّ الباحث « مطالب بأن يقوم في أثناء القـراءة النقديـة بعملية تتمثل في إعادة بناء جديدة للنص تتعامل معه بما أنّه كل متكامـل ، وهـذا يعني بأنّ مستويات النصّ - أو بنياته – تتكامل وتتحد وتنسجم في أثناء هذا البناء (بناء النص) وتشكيله وفق نسق معيّن ».[97]

وقد واجهت الدراسات البنيوية للنص الأدبي معضلة حقيقية تتمثل في كونهـا انغلقت على نفسها في سجن البنية المغلقة واللغة ومقولة الداخل ، وأصمّت آذانهـا عن كلّ المؤثّرات الخارجة عن إطار النص الضيق ، والتي يتفاعل معها الـنص الأدبي بشكل أو بآخر ؛ من ذلك مثلا مراعاة ظروف التلقّي وآليات التداول التـي تتدخّل فيها مختلف العوامل التي قد تتحكّم في المبدع في أثنـاء عمليـة الإبـداع والتلقي والتداول . ولهذا ، فإنّ « المشكلة التي أضحت تقصم ظهر البنيـة هـي انغلاقها على نفسها داخل سياج الوصف والتصنيف، بهذا وجهت لها نظرية التلقي (مثلا) نقدا فحواه أنّ هذه « الدراسة لا تشتمل على السؤال عن المعنى ، والسـبب

---

[95] يوري لوتمان ، **تحليل النص الشعري** ، تر : محمد أحمد فتوح ، النادي الثقافي الأدبي ، ط01 ، جدّة ، 1420 / 1999 ، ص 181 .

[96] يسرية يحيى الجمل ، **في بنية القصيدة في شعر أبي تمام** ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص06 .

[97] سعيد يقطين ، **انفتاح النص الروائي** ، ص 91 .

في إنتاجه ، ولا عن الغايات التي يستخدم من أجلها ، ولا عمّن يفيد منـه، إذ إنّ البنيوية تطرح وراء ظهرها مشكلة لا يمكن أن تحلّ حلاّ مرضيا حتى عن طريق الأفكار المختلفة التي أنتجها هذا المفهوم هي مشكلة معنى المعنى »[98].

وقد حذت نظرية علم النص أو اللسانيات النصية الحذو نفسه في ثورتها على ظاهرة الاقتصار في نقد النص ودراسته على لسانيات الجملة التي لا تفي في نظر أنصار هذا الاتجاه في استخراج البنيات الدالة في النص الأدبي، لأنّ هذا الـنص ليس لغة فحسب ، بل تتحكّم في إبداعه وإنجازه واشتغاله عوامل شتّى وسـياقات متعددة . ولهذا أعطت أهمية كبرى لمجموعة من العناصر التّـي تتحقـق بهـا خاصية النصية في النص بحيث يبدو بنية واحدة ، ابتداء من عنصـر التماسـك النصي عبر العناصر النحوية المتوفرة في ظاهر النص (مستواه السطحي) ، و مرورا إلى عناصر الترابط المعنوي الدلالي التي تبدو في المستوى العميق للنصّ كالسببية وغيرها ، والتي تعتمد أيضا على المعرفة الخلفية المشـتركة والنظـرة الواحدة إلى العالم المحيط ، بمعنى الاتكاء على السياق الإدراكي المشترك بـين صاحب النص و المتلقّين له ، كما راعت هذه النظرية عناصر وشروط أخرى ، مثل : السياق والمقام ، والإخبارية ، والتداخل النصي ، والقبول[99] .

كما كان من المفاهيم المهمّة التي جاء بها علم النص مفهوم البنية الكبرى التي تعدّ حاصل توفّر شروط النصية في النص الأدبي ، بحيث تؤدّي هذه البنيـة دور إحكام النص وتمحوره حول وحدة موضوعية تحميه من التشتّت والترهّل.

الباب الاول

مكونات القصيدة في الشعر الشعبي

---

[98] روبرت هولب ، **نظرية التلقي** ، تر : عزالدين إسماعيل ، ص 253 . نقلا عن أحمد يوسف ، **الدراسة النسقية** ، مرجع سابق ، 227 .

[99] ينظر : سعد مصلوح ، نحو أجرومية للنص الشعري / دراسة في قصيدة جاهلية ، فصول ، مجلد 10 ، ع 1 - 2 ، يوليو 1991 ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ص 145 .

الفصل الأول – البيت ومكوناته

1) الوزن
2) القافية
3) الإيقاع

الفصل الثاني – عناصر النص / الإطار في القصيدة

1) نظام البداية
2) بنية التخلّص
3) نظام الخاتمة



الفصل الأول : عناصر البيت

أولا: الإيقاع

الإيقاع من الخواص الجوهرية للحياه نفسها ، و يرتبط أساساً بفنّ الموسيقى ، لكنّه عنصر مهمّ أيضاً في العملية الشعرية ، وهو أوسع مـن الـوزن ، ويلـوّن القصيدة بلون خاص . ويمكن أن نعتبر الوزن جزءاً منه علـى أسـاس أنّ هـذا

الانتظام المتساوي في توالى المتحركات والسواكن يساهم فى صنع إيقاع القصيدة لكنه ليس كل شيىء لأنّ الإيقاع شخصية القصيدة ونَفَس الشاعر فيها ، ولايمكـن ان يقتصر ذلك على الوزن . غاية الاتفاق بينهما أنّ كليهما يتوقّف على خاصـية التكرار المنتظم لظواهر بعينها .

وللإيقاع علاقة كبيرة بالذات الكاتبة ، إنّه « مرور الذات فى اللغة و مـرور المعنى ، أو بالأحرى مرور الدلالية ، ما يصنع المعنى فى كل عنصر من عناصر الخطاب إلى أن يبلغ كل صائت وكلّ صامت » [100] .

والإيقاع من أهمّ خواص الشعر لأنّه ينظّم أصوات النصّ وألفاظه على نسـق زمني أو بنية زمنّية ينشىء الأحساس بالوزن واللذة والانفعال ، إنّـه (تخييـل) صوتى ينظّم أصوات الخطاب ، كما أنّه يترجم / ينبىء عن الذات المنشـئة لهـذا الخطاب عن طريق انفعالاتها وإحساساتها التي تظهر منحنياتهـا وتتجسّـد فـي أصوات النصّ وإيقاعاته ، ولهذا فهو : « خاصية ناتجة فى الحقيقة عـن طبيعـة التجربة الشعرية ذاتها ، تلك التجربة الرمزية التي تحتـاج إلـى وسـائل حسّـية لتجسيدها وتوصيلها ، ومن هذة الوسائل الإيقاع والمجاز » [101] . ولهذا يرى محمد بنيس أنّ الايقاع يكتسب وظيفتين مركزيتين :

أولهما : وظيفة بنائية تساهم فى التحكم فى نسق الخطاب الشعرى وبنيته الـذى تترتّب عناصره ومكوّناته بطريقة يختلف من خلالها هذا الخطاب المفرد عن غيره ، ممّا يمكّن من مرور الذات المبدعة (ذات الشاعر) فـي اللّغـة . ويمكـن أن نضيف لهذة الوظيفة وظيفة انسجام الخطاب الذي يتحقّق في الشعر مـن خـلال عناصر عديدة ؛ أهمها الإيقاع . هذا الانسجام ينظّم أصوات القصـيدة وألفاظهـا وتراكيبها في نسق معين ؛ تحقّق معه القصيدة معنـى النصّـية لأنّ النصـوص الشعرية خاصةً تنزع إلى نوع من الجناس (harmonie) ، فيما يرى جون كوهين [102] .

---

[100] محمد بنديس ، **الشعر العربى الحديث** ، مرجع سابق ، ص 116.

[101] سيد البحراوى ، **العروض وإيقاع الشعرالعربى** ، مرجع سابق ، ص 109 .

[102] انظر: جون كوهين ، مرجع سابق ، ص 42.

وثاني هذين الوظيفتين وظيفة دلالية ترتبط بالأولى ، وتنتج عنها فـإذا كـان الإيقاع يتحكّم في بناء الخطاب من خلال حضور الذات ومساهمتها القوية في ذلك ، فإنّ هذا البناء (الإيقاع) يصبح بالضرورة حـاملا للدلالـة ، ولهـذا لايصـبح للعناصر المكونة للإيقاع مثل الكلمات أيّ معنى قبلي سابق علـى موقعهـا مـن الخطاب [103] .

وبهذا ، فإن التشكيل الإيقاعى الخاص في القصيدة يتعامل تعاملا خاصّا مـع اللغة بأصواتها وألفاظها وتراكيبها ومختلف مكوّناتها الأخرى ، فيخلقها من جديـد وينظّمها تنظيماً خاصاً يعطى لها حياه جديدة ، فهو « حين يتخلل البنية الإيقاعيـة للعمل فإنّ العناصر اللغوية التي يتشكّل منها ذلك العمل تحظى من تلـك الطبيعـة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي »[104] .

ولهذا فدور الناقد أو دارس الشعر أن يبحث عناصـر هـذا التنظـيم الجديـد (الإيقاع) الذي به تخلق اللغة من جديد ، ويكون ذلك برصد التشكيلات الإيقاعيـة التي تسهم في دعم شعرية القصيدة من جانب ، كما تصنع إيقاع الذات من جانـب آخر ، وتثري دلالية القصيدة ، انطلاقاً من أنّ العناصر التي تبدو شـكلية علـى مستوى اللغة يمكن أن تحظى في الشعر بطبيعة دلالية ، وأن نحصل من خلالـه على عناصر إضافية » [105]. والدارس مطالب أيضا بأن يوجد تفسيرات يترجم من خلالها دلالات هذا التنظيم الداخلي للأصوات و اللغة داخل القصيدة ؛ دلالات مـا يمكن أن يكون تكرارا لأصوات بعينها أو كلمات بعينها أو تراكيب بعينها تواترت بشكل منتظم ، لأنّ الدلالة في الشعر لا تفرض عليه من خارجه ، بل تختفي غالباً وراء حركة الدوال المختلفة في القصيدة .

انطلاقاً مما سبق ، سنحاول أن نبحث عن عناصر الإيقاع من خـلال رصـد مظاهره المتشكلة في التكرار المنظّم الذي يعدّ السّمة الجوهرية للإيقاع سواء على مستوى الأصوات أو الكلمات أو التراكيب.. وسنركّز أيضا علـى « مـا تثيـره التّفاعلات التّي يحثّها تنامي القصيدة ، من موسيقى داخليه تتبلور فيهـا انفعـالات

[103] محمّد بنّيس ، م س ، ص 178 .
[104] يورى لوتمان ، **تحليل النص الشعرى** ، ص 96 .
[105] المرجع نفسه ، ص 79 .

الشاعر و أفكاره »[106]. لأنّ الموسيقى الداخلية جزء من الإيقاع ، ثمّ سنبحث مـا يمكن أن يكون لهذا النّوع من الإيقاع الدّاخلي من دلالات وإيحاءات تخدم المستوى الدلالي ، لاسيما المتعلّق بذات الشّاعر المتجسّدة في القصيدة ، مركّزين على أهـمّ مفهـوم كـان محـلّ اهتمـام النقـاد فـي دراسـتهم لظـاهرة الإيقـاع هـو التّوازي (parallelisme) ، أو التّشاكل كما يسمّيه البعض كمحمّد مفتاح مثلا .

ولقد انطلق ياكبسون من هذا المفهوم في دراسته لما يسمىّ بالنّظم أو النسج في الشعر (La versification) ، الذي يمكن رصده بدراسة التجانسات التي تحكم تسلسل الظواهر الصوتية المتتابعة (الظواهر التكراريـة) ... علـى أسـاس أنّ الوحدات الوزنية في الشعر تكون مدعومة بوحـدات صـوتية ، مثـل الجنـاس والتجانس الاستهلالي بين الكلمات ووحدات نحوية وصرفية (التوازي) ، وأخرى سيميائية (المجاز)[107]. كما أعطى النّقاد العرب القدامى أهمية لهذا الجانـب في إشاراتهم إلى الموازنة والجناس وردّ العجز على الصدر وغيرها .. ولعل أهمّ من أشار إلى ذلك السجلماسي في "المنزع البديع" ، حين أشار مثلا إلـى جنسـي المعادلة والمناسبة ، وابن يحي في الطراز حين يشـير إلـى الترصـيع الكامـل والنّاقص ، وهو تساوي الألفاظ في الأوزان ورد العجز على الصّدر بنوعيه حين يكون الصّدر والعجز متّفقين في الصّورة ، وحين يختلفان ، والموازنة فى الشعر ؛ وهي أن يكون صدرالبيت وعجزه متساويين في الألفاظ وزناً[108].

والمتأمّل في النّصوص الشعرية الشعبية لمتننا ، يجد حضور هـذه الظـواهر واضحاً، فقصيدة التونسى قويدر بن الزبير " غزوة عبد ا بن جعفر " التي يقول في بعض أبياتها[109] :

أنـــا عبد ا وانا الـوكّاد	بن عمّي علاّل والـرسول
أناي نـــحّاح كلّ انكـــاد	نقلبهــم كلبـات بالتيشول

---

[106] عباس الجراري ، **في الإبداع الشعبي** ، مطبعة المعارف الجديدة ، ط 01 ، الرباط ، 1988/1408 ، ص 60.

[107] Tzvetan todorov **, les genres du discours** , collection poetique, edition le seuil, Paris, 1978, p103.

[108] ينظر: ابن يحي العلوي ، **الطراز** ، ص 373 و 392 ، ج 2 ، و ص 38 (ج3) .

[109] الراوي ابن الشاعر السيد : تونسي بولنوار ، أخذنا عنه القصيدة في بيته بسيدي خالد ، في تاريخ : 20 ماي 2004 .

شد السرج على احمـ ـر جواد	سرجو بـ الفضه وذهب شعول
سرجو فى السومه يجيب اعداد	انـ ـ ـ ـعاج وفتيانها ورخول
سرجو في السومة يجيب اعداد	بقـ ـ ـ رات وثيرانها وعجول
سرجو في السومة يجيب اعداد	بكـ ـ ـ رات وبعدانها وجمول
سرجو في السومة يجيب اعداد	أمْـ ـ ـ ـهار وعوْداتها وخيْول
سرجو في السومة يجيب اعداد	ذْوالـ ـي وعْيونها ونْخول
سرجو في السومة يجيب اعداد	قـ د الشام مع الصْحُر وتْلول

تعرض هذه مجموعة من التشكيلات اللغوية المتوازية على مستويات عديـ دة صرفية ونحوية ، فهناك الترداد فى شطره : سرجو فى السومة يجيب اعداد ، ست مرات (06) في الأشطر الأولى من الأبيات المتوالية . وهنـ اك الترصـ يع فـ ي الكلمات: (شعول – رخول – عجول – جمول – خيول – نخول – تلـ ول) مـ ن خلال اتّحاد أوزان هذه الكلمات . هاتان الظاهرتان تؤطّران الأبيات السابقة بإطار وزني واحد يدعّم عمل القافية دعما قويا واضحا . وهناك أيضا التوازي النحـ وي والصرفي في أعجاز الأبيات الذي يظهر في تركيب الجمل وبنية الكلمات، وكـ ل هذه التّماثلات الصّوتية تكثّف اللّغة على نحو عجيب يدعّم الوظيفة الشـ عرية ، « والتواتر والتماثل بذاته هو أحد تجليات هذة الوظيفة »[110] ، من خلال التركيز على خاصّية من أهمّ خاصّيات الشّعر « هي التّناسب ، فالشّاعر يهدف إلى خلق وحدات إيقاعية صغرى متشابهة في النغم ومتساوية في الكمّية داخل الوحـ دة الموسـ يقية الصغرى (...) وبذلك تكون توشيحاً موسيقياً لاشـ ك فيـ ه »[111] ، لاسـ يما وأنّ القصيدة الشعبية تعتدّ كثيراً بالجانب الصوتي المتمثّل في الموسيقى الداخليـ ة و الخارجية (الوزن والقافية) ، وبخاصّة مع غلبـ ة الجانـ ب الشـ فوي والإلقـ ائي الإنشادي على القصائد ، فضلا عن أنّ النّوع الذي تنتمي إليه القصيدة التي ذكرنا بعض أبياتها هو فنّ المغازي الشعرية التي كانت تلقى في التّجمّعات والأسـ واق ،

---

[110] عشتار محمد داود ، تقنية التوازى فى الشعر الحديث ، الموقف الأدبي ، ع421 ، 2006 ، سنة 35 ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ص 13 .

[111] محمد عبد العظيم ، **ماهية النص الشعري / إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي** ، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع ، ط01 ، بيروت ، 1994 ، ص 66 .

وتؤدّي دوراً تحفيزيّاً تأثيرياً ؛ يذكّر المستمعين بأمجاد الماضي ومآثر المسـلمين الأوائل ودفاعهم المستميت عن دينهم ، ممّا يدفع الشّاعر إلى التركيز على البعـد الصوتى التأثيريّ للقصيدة الذى يتحقق أكثر بـالترداد ودعـم الايقـاع الـداخليّ وإعطاء شخصية البطل في الغزوة أهمية كبرى . وهنا يتم ذلك بـالتركيز علـى فرس البطل (عبد ا بن جعفر) من خلال وصف سرجه وقيمته المادية (سرجو فى السومه يجيب اعداد) . ولعل دلالة تكرار هذه الثيمة في النص صنع هالة من الإعجاب تجاه البطل لدى المتلقين ، ليتأسّوا به ويتّخذوه رمزا للبطولة والدفاع عن الدين ، و ربّما يساوي علي بن أبي طالب الذى تركّز الغزوات أيضاً على متعلقاته وبخاصة سيفه (الثريّا) الذي يمتدّ يمينا فيقتل خمسين رجلا من الأعداء ؛ ويساراً فيقتل العدد نفسه !

ويستثمر شاعر آخر هو ابن كريو خاصّية التوازي بشكل آخـر يظهـر فـى قصيدته المعروفة : قمر الليل التي سنتأمّل بعض أبياتها حيث يقول [112]:

سال على محبوب قلبى سال عليه	سال عليها سال شطـ ـ ـانة حالي
قول لها واعلاه محبوبك تنسيـه	غيظانه ظنيت مـ ـاكيش تسالـي
نشرتى ثوب المحبة و طويتيـه	واه جديد محبتك ولّى بالـ ـ ـ ـي
مزقتِ قلبى بشفره هظمتيـ ـه	يوم فراقك صار لـ ـى كى البهالي
خيالك عن ظاهر العين رسمتيه	وين ما صـ ـ ـديت نلقاه قبالـ ـي
ودعتك مفتاح قلبى ضيعتيـ ـه	سمطتـ ـى عنى ايامى واشغالـي
جرعتينى مر ماكنتش نشتيـ ـه	ذقت اصناف الحب من دون اجيالي
بعيني كي ننطح المرسم نخطيه	يتفلت منّي الميز ويُغدى لـ ـ ـ ـي
يتفكر قلبى زمان ان كنا فيـ ـه	سترونا الايم والوقت موالـ ـ ـ ـي
قداش ان مرسول لي شقيتيـه	كرهوك الحساد بغض عن جالـ ـي
ياك حلفتي لي يمين و وفّيتيـه	قلت لي: تشتاق مازال خيالـ ـ ـ ـي
انتِ شفتِ ذا المنام و فسّرتيـه	وعلمتِ بالجايَه قلتيها لـ ـ ـ ـ ـي

[112] عبد الله بن كريو ، **الديوان** ، ص 110 – 111 .

ولعل أوّل ما يلاحظ على إيقاع القصيدة توظيف الشاعر لصوتين يتواتران في القصيدة كلها . يظهر الأول فى صدور الأبيات ؛ وهو الضمير المتصل الذي يدلّ فى الأغلب على المحبوبة . أمّا الصوت الثاني فيتمثّل في الياء الظاهرة في أعجاز الأبيات والتي تدلّ على الشاعر.

هذه الثنائية تحكم إيقاع القصيدة و بنيتها الكبرى على حـد سـواء ، فتصـبح قيمتها الأساسية علاقة الشاعر بالمحبوبة و معاناتة من هذا الحب ، و قـد اختـار الشاعر وضع هذين الصوتين فى نهاية الأشطر الأولى ، و نهايات الأشطر الثانية للأبيات كلها تقريباً، ليؤطّر إيقاع أبياتة بهذين الصوتين اللذْين يمثّلانه و المحبوب نظراً لأهمية قافيتي الشطرين في القصيدة ، لا سيما و أنّ الشاعر يدعم الموسيقى بإتحاد نهاية الأشطر الأولى أيضاً. و قد شكلت الياء و الهاء فى نهايات الصدور و كذا الياء فى نهايات الأعجاز مركز ثقل فى الأبيات ، خاصةً و أنّ الأبيات يتخللها وقف يفصل كل بيت عن آخر ؛ و وقف نسبي آخر أقل من سابقه يفصل كل شطر عن آخر . كما شكلت هذه الحروف فاعليةً صوتية جالبة للتجـانس الـذي يـدعم الموسيقى الداخلية و الخارجية فى آن واحد ، فضلا عن علاقتها الواضحة بالمجال الدلالي للقصيدة الذي ينبنى أساساً على علاقة الشاعر بهذه المرأة من خلال إلحاح تجربة المعاناة و اللوعة التي يعانيها من تلك العلاقة التي انهـدمت بينـه و بـين المحبوبة ، والتى تتجسّد صوتيّاً و إيقاعياً عن طريق الحروف والأصـوات التـي ذكرناها . و بهذا تصبح لبعض عناصر الإيقاع هنا وظيفة رصد انفعالات الـذّات وترجمة مشاعرها ونفسيتها ، « ولو تساءلت عن سبب هذا التكرار وعن دلالتـه الفنّية فى أبيات الشاعر لوجدت إجابة في هذا الجرس الصّوتيّ الذّي يلـحّ عليـه الشاعر لارتباطه بالإطار النفسي الذّى يمرّ به »[113] .

وتدعم هذا الاتّجاه لدى الشاعر أيضاً مجموعة من التماثلات الصوتية التي تنتج عن ظاهرة الترصيع بين كثير من الألفاظ المتجاورة في القصيدة ، والتـي تحتـلّ هي الأخرى مكانا متميّزاً في الأبيات ، أي في نهايات صدور الأبيات ، مثل :

نشرتي = طويتيه (البيت 2)

---

[113] إبراهيم خليل ، **النص الدبى / تحليله وبناؤه** ، دار الكرمل ، ط 01 ، عمّان ، 1995 ، ص 90 .

طويتيه = رسمتيه (البيت 2-4)

هضّمتيه = ضيّعتيه (البيت 3-5)

نشتيه = نخطيه (6-7) .

شقّيتيه = وقّيتيه = فسّرتيه (9-10-11)

وهكذا , نحسّ أنّ تجربة الشاعر النفسية التي صنعت فضاء القصيدة وإيقاعها وموسيقاها قد أدّت الدور الأكبر في اختيار هذه الأشكال من الجرس الصـوتي ، ونلاحظ أنّ ارتكاز توظيفها في هناية الأشطار الأولى ليكون أثرها قويـاً باعتبـار المكانه التى تتبوّؤها النهايات سواء في صدور الأبيـات أو إعجازهـا ، كمـا أنّ الدلالات التي يتوخاها الشاعر في الكلمات السـابقة – وكلهـا أفعـال – تخـص المحبوب ، وينطلي أثرها السّلبي على الشّاعر المحبّ ، وهـ ذ الـ دلالات تتـ دعّم وتتكثف بتوفرها على خاصية الانسـجام (harmonie)، وهـي مـن الخـواص الجوهرية للشعر ، وكأنّ الشاعر لم يجد بدّاً من توظيف التوازي بين هذه الكلمات إلا وقد كان بينها جامع معنوي دلالى يبرّر هذا الترصيع داخل السياق الشـعري ، وكأنّه قد تمثّل رأي الإمام الجرجاني الذي أدرك بعمق الفرق بين التجنيس القـويّ والتجنيس الضّعيف ، وهو شبيه بالترصيع في هـذا المنحـى (علاقـة المعنـى بالمعنى)، إذ يقول : « فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً».[114]

وتطالعنا أيضاً قصيدة الشّاعر الثائر محمد بلخير ، لتمثّل بجلاء قدرة الإيقاع على حمل الدلالة وتكثيف الوظيفة الشعريّة الصوتية ، وهي القصيدة التّي أبـدعها أثناء حبسه في سجن كالفي بكاليدونيا الجديدة . يقول الشاعر :

سلاك المغبون في أرض القـفار   قادر كل غريب لبلادو تديـ ـ ـه

فرّج يا ربي على من ضاقت بيه

سلكني ما بين سد و سد احـجار   والمغبون يشوف لو كان بعينـيه

سـلكني من ضيق العدو والتزيار   قادر تبني الريح والكاف توطّيـه

[114] عبد القاهر الجرجانى : **أسرار البلاغة** ، تح : محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، ط 2 ، بيروت ، 1421 / 2001 ، ص 11 .

سلّكـي كيما ساك طه في الغـار	جا الحمام و العنكبوت سدّاوْا عليه
سلاّك ابـ ـراهيم من لهفات النار	بردا وسلام حاجه ما تاذيـ ـ ـه
ياحسراه علـى سماحاتي الاحرار	من لي غاب رفيقهم ما حاروا فيه
يا حسراه رفاقـ ـتي واحنا هجّار	واثرن درك الناس غير انا نبغيه
ياحسراه على ملاعب في الاقوار	مشليه منآ و مشلّيه منهيـ ـ ـ ـه
جراحين الخيل بشـ ـبور التسطار	ولبوس الهمة المجبود يواتيـ ـه
يا حسرا منين سلسلـ ـنا الكفّار	والمغلوب يفوت حقّو ويخلّيـ ـه
يا حسراه منين كان الشطّ اعبار	كذا من قبطان باعلامو طاويـ ـه
يا حسراه على نقار قبال نقار	كان العز الاّ من البيّض والهيـ ـه
يجي يوم حلو ويوم قبالو حار	ويجي يوم عدو وآخر نزهوا فيه

تفضح بنية التّكرار في القصيدة الجوّ النفسي الذي عاشه الشاعر فى الأسر . فتواتر كلمة "سلاك" وكلمة "سلّكني" في القسم الأكبر من القصيدة ؛ وتواتر كلمـة "ياحسراه" في جزء آخر منه ينبىء عن سيطرة عواطف الشوق لأيّام المجد التّـى عاشها الشاعر حين كان ثائراً ضد جيوش المستعمر في منطقة البيّض ونواحيها ؛ وعواطف السّأم في الأسر الذي يقيّد الشاعر عن تحقيق آماله وأهدافه ولقاء أحبابه والعودة من جديد إلى مقارعة الأعداء ومعانقة السيوف والبنـادق فـوق ظهـور الأفراس . وممّا يعطي هذه التّكرارات قوّة إيحاء وعمق دلالةٍ أنّها تسـتهلّ بنيـةَ البيت في كلّ مرّة فكأنّها تؤطّر بداية الوحدات الأساسية فـي القصـيدة (وهـي الأبيات) لتقوم القافية بدور تأطير نهايتها، وهذا يزيد فى تكثيف الوظيفة الشعرية التأثيرية للقصيدة عن طريق الجرس الصوتي النّاشىء عن تواتر ظهـور لفظتـي سلّكني وياحسراه في مقدّمات الأبيات السابقة على التوالي ، إذ كلّما زادت نسـبة التناسب والتماثلات الصوتية فى القصيدة زادت شعريتها، وتميّزت بثراء إيقـاعي يزيد في التأثير فى المتلقّي .

وكذا مما يزيد إيقاع القصيدة دلالة على الجو النفسى للشاعر المبدع ؛ اختياره الموفق لحروف القافية التي تدعّم دلالة الانكسار والمعاناة والشـوق الـذّي كـان

الشاعر يعالجه ، فقد اختار الهاء والياء وهما الحرفان الوحيدان اللّـذان يكوّنـان قافيته ، ويتكرّران في نهاية كلّ بيت ؛ مسبوقيْن بحركة الكسر . وهنا نحتاج إلـى أن نعرف صفات هذين الحرفين اللذيْن شكّلا خيار الشاعر في تلك الأجواء التـي عاشها « مادام ثمة ارتباط بين الصوت والمعنى ، فلا بد عنـد دراسـة الواقـع الصوتي للنص من استخدام اللسانيات الصوتية للوقوف على أسرار الاندماج فـي القصيدة بين الوزن والإيقاع »[115] . ولاشكّ في أنّ الكسر يسيطر هنا على القافيـة عن طريق الكسرة التي تسبق الباء والهاء (إيهْ) والياء التي تعدّ داعمـة للكسـرة لأنّها توافقها ، والمعروف « أنّ الكسرة توحى بالانكسار ، فالضمّة تعطي الفخامة والفتحة تعطي الاستعلاء ، أمّا الكسرة ففيها انكسار وألم ، وهل هناك ألم أمر من ألم الوداع وحرقة السفر وفقد الصديق »[116] ، والبعد عن الأهل فى بلاد بعيـدة (كاليدونيا الجديدة) . ولكي يكثّف الشاعر من دلالة هذه الأصوات فإنّه يحاصـرنا فى أبيات كثيرة من القصيد بالياء أيضاً في بداية الأبيات ، كما رأينا فـى كلمـة " ياحسراه " في ستّة (06) أبيات ، فينشأ نوع من العلاقة الشعورية النفسية بين هذة التكرارات وبين الجو النفسي الذي عاناه الشاعر .

ويكاد الشاعر في القصيدة يتلبّس بنية التكرار ، فلا يكتفي بما ذكرناه سـابقاً ، بل تتبدّى هذه البنية بين الفنية والأخرى ؛ على غرار ما يرد في البيـت الثـاني (سلكنى مابين سد وسد احجار) ، والبيت الرابع : (سلكنى كيما ساك طـه فـى الغار) ، والبيت الثامن : (مشلّيه منّا ومشليه منهيه) ، وكذا البيت الثانى عشر : ياحسراه على نقار قبل نقار) ، و البيت الثالث عشر :

يجى يوم حلو و ويوم قبالو حار   ويجى يوم عدو واخر نزهو فيه

مما يسم القصيدة بفاعلية صوتية ، هذا بالإضافة إلى الدّلالات التي تتـدوّق علـى جوانب هذه البنى التكرارية .

---

[115] ياكبسون ، **آراء وأفكار حول اللسانيات** ، تر: فالح الإمارة ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، ط01 ، بغداد ، 1990 ، ص 65 . نقلا عن : إبراهيم خليل ، مرجع سابق ، ص 91 .

[116] صابر عبد الدايم ، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر** ، مكتبة الخانجي ، ط 3 ، القاهرة ، 1413 / 1993 ، ص 44 .

ولعلنا يمكن أن نقول من خلال النماذج السابقة للشعراء الشعبيين أنّ بنية التكرار في القصائد قد أدّت وظائف واضحة ، سواء في تدعيم الوزن ، وإضفاء نوع من الموسيقى الداخلية على القصيدة ، كما أنّها كانت تشي بترابط بيّن بين ذات الشاعر (حالته النفسية) وبين أصوات القصيدة وإيقاعها ، بالإضافة إلى جانب آخر يمكن أن يفسّر هذه الخاصية عند الشعراء الشعبيين ، يتمثل في ظاهرة ارتباط الشعر بالشفوية والإلقاء والإنشاد ، وهي كلها عوامل تدفع الشعراء إلى العناية بالجانب الصوتي والإيقاعي في القصيدة ، بما في ذلك توظيفهم لظاهرة التكرار .

أولا : الوزن

الوزن من أهم العناصر التي يقوم عليها بيت الشعر ، ويضمن التأثر والانفعال بالمعاني الشعرية ، إنّه خدر يدخل المتلقي في لذة تنساق معهـا معـاني الشـاعر بسهولة .

يسوق الشاعر ألفاظه وتراكيبه في شكل من الانتظام ، المعتمِد على وحـدات إيقاعية تتكرّر تباعا في شكل منتظم زمنيا وفق عدد معين ، ومن هنا تأتي علاقـة الوزن بالزمن ، والشعر « يقبل الانقسام إلى مقطعات تتأرجح قليلا حـول العـدد المتماثل من المقاطع نفسه ، والأذن تستخلص من هذا إحساسا بالتكرار الصـوتي يكفي لتحقيق تعارض بين الشعر والنثر .. »[117] .

وقد عني الشاعريون العرب القدامى بعنصر الوزن كثيرا ، حتى قـالوا : إنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفّى ، ولا يعني هذا أنهم قصروا القول فـي الشـعر على الوزن والقافية فقط ، بل إنّهم نظروا إلى هذين العنصرين على أنّهمـا أكبـر دالّين على القصيدة ، حتّى إذا انتفيا ، لم يكن لنا بد مـن الكـلام عـن شـعرية القصيدة..

كما أنّ الفلاسفة المسلمين نظروا إلى الوزن في الشعر على أنه وسـيلة مـن وسائل المحاكاة (أو التخييل) ، لكنهم حرصوا في الوقت نفسه علـى تأكيـد أنّ

---

[117] جون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية** ، ص 212 .

القول لا يكون شعرا إلا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معا . وعلى الـرغم مـن إلحاحهم على أنّ المحاكاة ... والوزن هما العنصران الجوهريان اللـذان يميـزان الشعر عن غيره من ألوان القول ، فإنهم جعلوا الأوليّة المطلقة لعنصر المحاكـاة (أو التخييل) على عنصر الوزن ، ذلك أن المحاكاة هي السـمة النوعيـة التـي تكسب القول سمة الشاعرية [118] .

يحتل الوزن في القصيدة الشعبية أهمية كبرى أيضا ، ويركز المستمعون أكثر مـا يركزون على هذا العنصر في القصيدة أثناء أدائها ، ولهذا تجد الشعراء يتحرزّون من أن يقعوا في الكسور الوزنية في شعرهم ، لأنّ هذا ينقص من قيمتهم ، كمـا سيقتل عنصر الدهشة والتأثّر والتفاعل لدى المتلقي بمجرد أن يخطئ الشاعر فـي الوزن .

وعلى الرغم من أنّ كثيرا من الشعراء لا يدركون القواعد النظرية التي يقوم عليها علم العروض ، إلاّ أنّ واقعهم الشعري يثبت أهميـة هـذا العنصـر ، كمـا أنّ مصطلحات كثيرة ترد في شعرهم تدل على هذه الحقيقة ، مثـل قـول الشـاعر السماتي في إحدى رباعياته[119]:

تميت ذا النظـ ـام	على الإمـ ـ ـام[120]
بركـة الإسـ ـلام	قديت لفظ غنايـا[121]
يا سامع الأصوات	يـا ذا العزات
أحسن لنا الحيـاة	كـ ـ ذا المماتيا[122]
اغفر للوازيـ ـ ن	وللوالديـ ـ ـ ن [123]

---

[118] ينظر : عبد العزيز نبوي ، **موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون** ، ج 1 ، دار اقرأ ، ط1 ، القاهرة ، 1995 ، ص 231 .

[119] رواية السيد بوهلال عبد القادر بلدية المجبارة (الجلفة) في بيته ، يوم : 11-09-2000.

[120] النظام : يقصد النظم ، القصيدة المنظومة – الإمام : المختار بن عبد الرحمن مؤسس زاوية المختارية بأولاد جلال . ولد في 1200هـ بسيدي خالد ، وتتلمذ على أبيه وعلى شيوخ من أمثال محمد بن عزوز وعلي بن عملر الطولقي ، ثم انتقل إلى أولاد جلال ، توفي سنة 1276 هـ .
الشيخ محمد الصغير مختاري ، **تعطير الأكوان** ، أولاد جلال ، دط ، دت ، ص 14-18 .

[121] قديت : صنعت بإتقان .

[122] المماتيا : الممات

ويا سامع آميـن   ويا حق يا باقيا[124]

أو قول الشاعر محمد بلخير[125] :

اغفر يا غفّار لجميع الحضّار   ولناظم الاشعار ولوالديه

ولكن السؤال الذي يلحّ هو : كيف ندرك هذا الوزن في القصيدة الشعبية ، وهنا ليس لنا إلاّ أن نرجع أوّلا إلى القصيدة الفصيحة لنعرف كيف أدرك العرب القدامى الوزن في القصيدة ، أي ما هو الأساس الذي قام عليه هذا الإدراك ؟

وهنا يمكن أن يسعفنا الأخفش في كتابه " القوافي " ، وهو أقرب مؤلف للخليل بن أحمد الفراهيدي ، حيث يقول الأخفش :

« أمّا وضع العروض ، فإنّهم جمعوا كلّ ما وصل إليهم من أبنيـة العـرب ، فعرفوا عدد حروفها : ساكنها ومتحرّكها ، وهذا البناء المؤلّف من الكلام هو الذي تسمّيه العرب شعرا ، فما وافق هذا البناء الذي سمّته العرب شعرا في عدد حروفه ؛ ساكنه ومتحركّه ، فهو شعر ، وما خالفه - وإن أشبهه في بعض الأشياء - فليس اسمه شعرا ».[126]

وهكذا ، فإنّ التقعيد للعروض قد تمّ بتحويل الواقع اللغوي إلى نظام إيقاعي ، مـن خلال رصد عدد المتحركات والسواكن ، وانتظامها وفق بناء معين ، أو مايسـمّى في العروض بالنظام الكمّيّ ، وهذا الإدراك هو الذي دفع العروضيين إلى إقرار ما يسمىّ الأسبابَ والأوتاد ، باعتبارها الوحدات الصغرى التي نستطيع تحليل الواقـع الشعري إليها بالإضافة إلى دورها « في صياغة القواعد العروضية التي تخضع لها الزحافات في الشعر العربي»[127] . ومن ثم صاغ الخليل بن أحمد هذه الوحدات الصغرى إلى وحدات أكبر هي التفعيلات عن طريق الجمع بينهـا فـي الحـالات

---

[123] الوازين : الذي أنشأ الأبيات ووزنها .

[124] يا سامع الدعاء ، قل : آمين – يا حق يا باقيا : يتوجه إلى الله عز وجل ببعض أسمائه الحسنى : الحق ، الباقي .

[125] الرواي السيد : بوقماشة الشيخ ، حفيد الشاعر محمّد بلخير ، الساكن في عين كرمس ولاية تيارت ، تاريخ : 2005-06-10 .

[126] الأخفش ، **كتاب العروض** ، تح: سيد البحراوي ، دار شرقيات ، ط01 ، 1998، القاهرة ، ص 56.

[127] سعد العبد الله الصويان ، **الشعر النبطي / ذائقة الشعب وسلطة النص** ، دار الساقي ، ط1 ، بيروت ، 1421 / 2000 ، ص 178 .

المتعددة المحتملة لورودها معا ، طبعا مع مراعاة الضوابط التي تحكم اللغة العربية « فقد كان يعرف أنّه مثلا لا يجوز بدء الكلام بساكن أو اجتماع ساكنين في وسـط الكلام ، ومن هنا فقد نفى كل الاحتمالات التي تتحقّق فيها هذه الحالات .. »[128].

وهكذا تنتج عن اتّحاد الأسباب والأوتاد والفواصل التفعيلاتُ .

على هذا الأساس ، وعلى أساس أنّ الأسباب والأوتـاد - علـى غـرار المقاطع - هي أدوات عدّ وقياس ، فإننا سنختار المقاطع أساساً لتقطيع أبيات الشعر الشعبي والبحث عن أساس الوزن فيه ، لا سيما وأن المقاطع تصلح لكـل اللغـات والمستويات اللغوية ، وأن الأسباب والأوتاد قد تجاهلت التقاء الساكنين في المقطع زائد الطول (001) ، أما المقاطع فقد أقرّته .

وهناك ثلاث مقاطع في اللغة العربية :

1) مقطع قصير: هذا المقطع مكون من حرف متبوع بحركة مثـل: مَ ، رِ، سُ .
ويكن أن نرمز له بالرمز : U

2) مقطع طويل: وهو نوعان:

أ- مقطع طويل مفتوح ، مكون من حرف وحركته وحرف مدّ ، ما ، مي ، مو .

ب- مقطع طويل مغلق، مكون من حرف وحركة وحرف ساكن ليس بحرف مـدّ، مثل: منْ، قلْ، سرْ.

وهذان المقطعان الطويلان متكافئان عروضّياً . ويمكن أن نرمز لهما بالرمز : ـ

3) المقطع المتطاول [ويفضل تسميته بالمقطع الأكثر طولاً] ، وهو مكـون مـن حرف وحركته وحرف مدّ وحرف ساكن ، مثل : هامْ / ظالْ .

فكلمة مثل ضالّون مكونه من مقطعين متطاولين [أكثر طولا] هما: ضالْ + لـونْ ويمكن أن نرمز له بالرمز : ـ [129].

ومن خلال تأمّلنا في أنواع المقاطع كلّها ، يمكن أن نلاحظ أنها تقسّـم الكـلام بحسب طريقة النطق ، التّي تجزّأ إلى سلاسل صوتية منفصلة . وبهذا يمكن تعريف المقطع بأنه « الدفقة الصوتية التّي لا يمكن فصلها عن بعضها البعض » [130].

---

[128] سيد البحراوي ، **العروض وإيقاع الشعر العربي / محاولة لإنتاج معرفة علمية** ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1993 ، ص ص:23-24.

[129] مصطفى حركات ، **نظريات الشعر** ، دار آفاق ، الجزائر ، دت ، ص ص 39-40 .

ويرى مصطفى حركات أنْ ليس هناك مشكلة في توظيف المقـاطع ، علـى أساس « أنّ تصنيف اللغة بواسطة المتحركات والسواكن يكافئ تقنيها بواسـطة المقاطع العروضية ، إذ يمكن الانتقال من أي سلسلة من السواكن والمتحركات إلى سلسلة من المقاطع اللغوية ، وكذلك العكس ، وبصفة لا تقبل أي لبس » [131].

وأنه تبعاً لهذا يمكن أن نكتب التفاعيل بلغة المقاطع اللغوية : حيث أنّ :

فعولن = U ـ ـ فاعلن = ـ U ـ

وقبل أن نقطّع نماذج من المتن الشعري الذي يعنينا، فإنه يحسن التّطرق إلى أهـمّ النماذج والنظريات التي طّبّقت سابقا على الشعر الشعبي الجزائري لرصد مظـاهر الوزن في قصائده وهي أربعة [132]:

1- النظام المقطعي: وهو يعتمد علي عدد المقاطع في البيت، وتوحّـدها فـي العدد بين الأبيات المختلفة في القصيدة.

2- النظام النبري: وهو نظام يقوم علي عدد المقاطع المنبورة في البيت التـي يتوحّد عددها بين أبيات القصيدة.

3- النظام الكمّي: يقوم على الورود المنتظم للمقاطع القصيرة والطويلـة فـي البيت بشكل متتابع منظم، تتحد فيه أبيات القصيدة كلها، وهنا لا يحدّد الوزن فقـط بعدد المقاطع فحسب، بل أيضا بالتوزيع المنظّم للمقاطع الطويلة والقصـيرة فـي السّطر الشعري » [133].

---

[130] محمـد حماسـه عبـد اللطيـف ، **البنـاء العروضـي للقصـيدة العربيـة** ، دار الشـروق ، ط 8 ، القـاهرة ، 1990/1920 ، ص 219 / 220 .

[131] مصطفي حركات: المرجع السابق، ص 222.

[132] (8) Yelles_ chaouche morad , **le hawfi / poesie feminine et tradition orale au maghreb**,OPU, Alger, 1990, p70.

وأيضا : - Ahmed Taher , **la poesie populaire algerienne (Mulhun) / Rythme, metres et formes** , SNED , Alger , 1975, p05.

[133] Nadia Yaqub , Towards a synchronique metrical analysis of oral Palestinian poetry , Alarabia (journal of the American association of teachers of Arabic , V 36 , 2003 , Brigham young university , Washigton , p 03 .

4- النظام النبري / الكمي : يجمع بين النظامين النبـري والكمـي ، فيعتمـد الانتظام المتتابع للمقاطع القصيرة والطويلة. وكذا المقاطع المنبورة وغير المنبورة (المقاطع زائدة الطول) .

وانطلاقا من المعطيات السابقة، سنقوم بتقطيع مجموعة من الأبيات المنتمية إلي المتن لنخرج ببعض الملاحظات المتعلّقة بالوزن في القصيدة الشعبية.

هذه الأبيات هي مقاطع خمس قصائد مختارة ، سنراعي في كتابتها العروضـية الظواهر الصّوتية والإيقاعية والنطق المحلي قدر المستطاع ، من خلال اسـتماعنا ومخالطتنا للرواة والشعراء الشعبيين ، مع إقرارنـا المسـبق بصـعوبة الكتابـة العروضية والتقطيع ، لأنّ أغلب القصائد الشعبية تعتمد أساسـا علـى الإنشـاد ، وهناك فرق بين الكتابة والإنشاد ، إذ الكتابة وسيلة تعسفية لا تسجّل كل الظـواهر الصوتية والنغمية التي تحدث أثناء الإنشاد ، بالإضافة إلي أنّ كثيرا من الأخطـاء العروضية التي تظهر لنا من خلال كتابتنا للشعر الشـعبي ؛ يعـدّلها الشـاعر أو الراوي أثناء الإلقاء والإنشاد وظواهر مثل الزحافات والعلل مثلا لا يظهـر أثنـاء عملية الإنشاد ، ومع ذلك فلا مناص لنا في القيام بهذه العملية [134].

النموذج الأول للشاعر للسماتي[135] :

تـحـول يا كاف كرد اده وارحـل	درّقـت عـلـيّ جْبـال الطـوّايـا
اتْ حوْ ولْ يا كافْ كرْ دا دهْ ورْ حل	در رق تع ليْ ياجْ با لط طو وا يـا
- - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - -
دون غزالي ما لقيت منين نطـ ـ ـل	غيـمك طاح ارواق خبّلـت سدايـ ـا
دو نغ زا لي مال قي تم ني نن طل	غي مك طا حر واق خبـ بل تس دا يا
- - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - -

والنموذج الثاني (للشاعر ابن كرّيوْ)[136] :

---

[134] سنعتمد في التقطيع على النظام المقطعي ، الذي تنقسم فيه المقاطع إلى 03 أنواع ذكرناها في الصفحة السابقة.

[135] رواية السيد بوهلال عبد القادر بلدية المجبارة (الجلفة) في بيته ، يوم : 11-09-2000.

قمر الليل خواطـري تـتـونّـس بيـ ـه   نلقي فيه اوصاف يرضـاهم بالـي
قم رل ليـ لخـ واطْ ري تتْ ونْ نسْ بيهْ   نل قى في هو صاف يرضا هم با لي
- -

يا طالب عنـدي حبيبي ليه شبـيـ ـه   مـن مرغوبي فيـه سهري يحلي لي
يا طا لب عنـ ديح بي به ليـ هش بيه   من مر غو بي فيه سه ري يح لا لي
- -

النموذج الثالث : للشاعر محمد بيطار[137] :

شوفـو يا لـطيف ما اضيقهـا ليـ ـله   يجعلـني نقضـي دقـايقهـا بسهول
شو فو يا ل طيف مضْـ يق ها ليـ له   يجـ عل ني نق ضيد قا يق ها بس هولْ
- -

البارح باريم سـ ـ ـهـ رتـنا تحـلى   وكل آخـ ر من شرب كيفتـ ـه مصـطول
ال با رح بر ريم سهـ رت نا تحـ لى   كل لا خر من شرْبْ كي يف تو مصْ طول
- -

النموذج الرابع : الشاعر السماتي[138] :

ضاقت روحي في الدزاير عقلي طار   تسـع شـهر وانـا معاشر ما ذالي
ضا قت رو حي فد زا ير عق لي طار   تس عش هر وا نام عا شر ما ذا لي
- -

ولّيـت نـقاسـي الهم بـلا تحبـار   من كثـرة الامـحان لا ما يحلي لي
ول ليـ تن قا سيل هم مب لا تح بار   من كث رة لم حان لا ما يح لا لي
- -

---

[136] عبد الله بن كريو ، **الديوان** ، تح : إبراهيم شعيب ، نشر المحقق نفسه ، ط 2 ، الأغواط ، 2004 ، ص110 .

[137] Cheikh si hamza boubakeur , **Trois poetes algeriens** , Tome 2 ; edition Masonneuse et Larousse , Paris , 1991 , p 299

[138] رواية السيد الشاعر أحمد سعدون الساكن بسيدي خالد ، بعد لقاء معه في 20 ماي 2004 بيته .

والزهـ ـرة نجمة على شـ ـاو الحذّار   سرّايـ ـا خطـ ـارهـ ـا عقـ ـب ليالي

وز زهـ ره نج ماع لى شا ول حذ ذار   سر را يا خط طار ها عق بل يا لي

- - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - - - -

النموذج الخامس : للشاعر محمّد بلخير[139]

سـ ـلاّك المغبون من ارض الـ ـقفار   قادر كـ ـل غريب لبـ ـلادو تدّيـ ـه

سل لا كل مغ بون من ار ضل ق فار   قا در كل لغ ريب لب لا دو تد ديه

- - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - - -

سلاّـ كـ ـني ما بين سدّ وسـ ـدّ احـ ـجار   والمغـ ـبون يـ ـشوف لو كـ ـان بعيـ ـنيه

سل لك ني ما بين سد دو سد اح جار   ول مغ بو نيْ شوف لو كا نب عيْ نيه

- - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - - - -

النموذج السادس للشاعر ابن تريبه[140]

لاتامن يا صاحـ ـبي فالدهر اشـ ـيان   زاد نقّـ ـص في اْصْحاْبُو

لا تا من يا صاحْ بي فد ده رش يان   زاد نق قص فيص حا بو

- - - - - - - - - - - - -   - - - - - - -

راه ارخص من كان غالي في الـ ـميزان   وابرد في السرمـ ـه ريـ ـالو

را هر خص من كان غا لي فل مي زان   وب رد فس سو مار يا لو

- - - - - - - - - - - -   - - - - - - - -

النموذج السّابع لمحمد بن قيطون[141] :

بسم الـ ـله غنّيـ ـت هـ ـذا النشدة   عن بو طيبـ ـه سيدنـ ـا المقـ ـبول

بس مل لهْ غنْ نيتْ ها ذن نش ده   عن بو طي به سيدْ نل مق بول

- - - - - - - - - -   - - - - - - - - -

---

[139] رواية السيد قماشة الشيخ حفيد الشاعر محمد بلخير ، بعد لقاء معه في بيته بعين كرمس ولاية تيارت ، في تاريخ : 15 جوان 2005 .

[140] رواية السيد الباحث : مصطفى حران ، في بيته بالأغواط ، في تاريخ : ...جانفي 2004 .

[141] رواية السيد الشاعر : الحاج عمارة بعد لقاء معه على هامش ملتقى الموروث الشعبي وقضايا الوطن ، الذي نظمه مخبر الثقافة الشعبية (جامعة الجزائر) في وادي سوف بتاريخ :27 أفريل 2006 .

من حبّـ ـو هسّيـ ـت ظالي مـ ـدّه	واش يبـ ـرّد سم ذا المشـ ـعول
من حب بو هسْ سيت ظا لي مد ده	وا شي بر رد سم ذل مش عول
- - - - - - - - -	- - - - - - - - -

بعض النتائج :

ومن خلال تأمّلنا لهذه النماذج السابقة ، واستقرائنا لجوانب الوزن المتعلّقة بها ، يمكن أن نخرج بهذه الملاحظات التي نجملها فيما يلي :

- الغالبية الكبرى من الأشطر عشارية المقطع ، أي أنّ عدد المقاطع فى كـ ـل شطر عشرة ، وهذا يساهم بقدر كبير فى إقامة الـ ـوزن ، والإحسـ ـاس بالإيقـ ـاع الصوتى المنسجم بين كل الأشطر .

- فى بعض النماذج التي سقناها عدد الاشـ ـطر الأولـ ـى للأبيـ ـات عشـ ـاري (Decasyllabe) ، ولكنّ الأشطر الثانية للأبيات نفسها تساعية (des syllabes enneades) ، بيد أنّ هذا لا يعنى غيـ ـاب الـ ـوزن فـ ـي القصيدة ، بل إنّ المهم هو أن تكون الأشطر متوازية في عـ ـدد المقـ ـاطع علـ ـى المستوى العمودي وليس الأفقى . لاحظنا هذا مثلا في قول محمد بن قيطون[142] :

بسم ا غنيت هذا النشـ ـده	عن بوطيبة سيدنا المقبول
من حبّو هسيت ذالي مـ ـده	واش يبرد سم ذا المشعول

إذ نجد أنّ الشطر الأوّل لكلي البيتين تساعيا ، بينما الشطر الثانى لكليهما يحـ ـوى ثمانية (08) مقاطع .

- إذا نظرنا الى الأبيات التى قطّعناها ، سنلاحظ أنّ هناك توازيـ ـا بـ ـين أبيـ ـات القصيدة الواحدة على المستوى العمودي ، بحيث « تتعامد المقاطع القصيرة مـ ـع المقاطع القصيرة والطويلة مع الطويلة » .[143]

وهكذا نجد أنّ كل عمود هو عبارة عن خانة عروضـ ـية ؛ تتراصـ ـف فيهـ ـا المقاطع ؛ الطويلة فوق الطويلة والأكثر طولا فوق الأكثر طولا فى شكل يتماشى مع القالب العروضي .

---

142 الراوية نفسه ، وفي التاريخ نفسه .

143 سعد العبد الله الصويان ، **الشعر النبطي / ذائقة الشعب وسلطة النصّ** ، ص 148 .

- لا وجود للمقاطع القصيرة (حرف متبوع بحركة) إلاّ نادرا ، وهذا يعود الى طبيعة الدارجة فى شمال الصحراء التى تغلب عليها السواكن ، حيث أنّ كلّ الكلمات تقريبا تنتهي بالسكون ، كما تميل هذه الدارجة إلي بدايه النطق بالساكن الذي تردفه طبعا الألف التي تنطق قبله لصعوبة بداية الكلام بالسكون .

وإذا تأملنا آخر مثال شعري تطرقنا إليه ، وحاولنا قراءة شطره الأول بالفصحى :

بسم ا غنيت هذا النشدْ ....

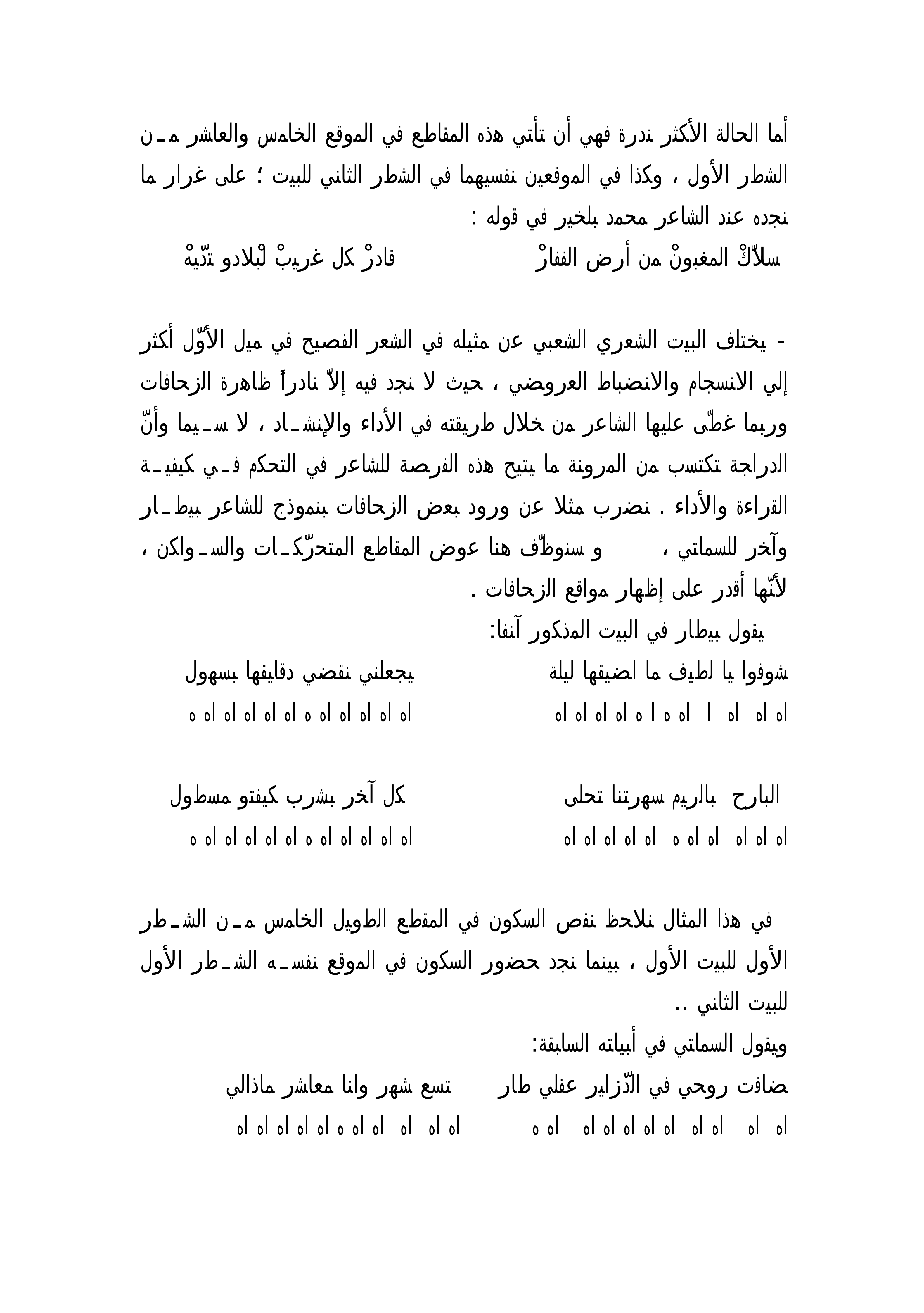
فإن عدد السواكن في القراءة الفصيحة سبعة سواكن (07) ، أمّا بالدارجة فإنّ عدد السواكن يصبح إحدى عشر ساكنا (11) .

وزيادة السواكن تعني زيادة المقاطع الطويلة وغلبتَها على المقاطع القصيرة ، باعتبار أنّ المقطع القصير هو حرف متبوع بحركة ، بينما المقطع الطويل هو حرف مع حركته ، ثم سكون أو مدّ .

- المقاطع الأكثر طولاً تأتي أيضا متوازيه عموديّاً ، فإذا جاءت هذه المقاطع في الموقع الخامس من الشطر الأول للبيت الأول ، فإنها تأتي خامسة في الشطر الثاني من البيت الثاني . ولهذا قيمة كمّية تشعر السامع بالإيقاع الواحد ، لأن كمّية المقطع الأكثر طولاً (001) أطول زمنيا من كمّية المقطع الطويل (01) . من هنا تأتي أهمية الانسجام بين الأشطر المتوازية في موقع المقطع الأكثر طولاً .

- تتنوع مواقع المقاطع الأكثر طولاً في الأبيات ، فقد تأتي في الموقع الخامس في الشطر الأول ثم في الخامس والعاشر في الشطر الثاني ، وهي الحالة الأكثر حضوراً في مدّونتنا . وقد تأتي في الموقع الخامس والعاشر من الشطر الأول ، ثم في الموقع الخامس من الشطر الثاني للبيت . وهي حالة تتردد كثيراً لكنها أقل من الحالة السابقة . وقد تأتي المقاطع الأكثر طولاً في الموقع الخامس من الشطر الأول ، ثم في الموقع الخامس من الشطر الأول ، ثم في الموقع الخامس أيضا من الشطر الثاني . وقليلاً ما نجد هذه الحالة حسب مدونتنا . مثالها قول السماتي المذكور بين النماذج السابقة :

تحول يا كاف كرداده وارحل   درّقت علي جبال الطوايّا



أما الحالة الأكثر ندرة فهي أن تأتي هذه المقاطع في الموقع الخامس والعاشر مـن الشطر الأول ، وكذا في الموقعين نفسيهما في الشطر الثاني للبيت ؛ على غرار ما نجده عند الشاعر محمد بلخير في قوله :

سلاَّكْ المغبونْ من أرض القفارْ   قادرْ كل غريبْ لْبلادو تدّيهْ

- يختلف البيت الشعري الشعبي عن مثيله في الشعر الفصيح في ميل الأوّل أكثر إلي الانسجام والانضباط العروضي ، حيث لا نجد فيه إلاّ نادراً ظاهرة الزحافات وربما غطّى عليها الشاعر من خلال طريقته في الأداء والإنشـاد ، لا سـيما وأنّ الدراجة تكتسب من المرونة ما يتيح هذه الفرصة للشاعر في التحكم فـي كيفيـة القراءة والأداء . نضرب مثلا عن ورود بعض الزحافات بنموذج للشاعر بيطـار وآخر للسماتي ، و سنوظّف هنا عوض المقاطع المتحرّكـات والسـواكن ، لأنّها أقدر على إظهار مواقع الزحافات .

يقول بيطار في البيت المذكور آنفا:

شوفوا يا لطيف ما اضيقها ليلة   يجعلني نقضي دقايقها بسهول

اه اه اه ا اه ه ا ه اه اه اه اه   اه اه اه اه اه ه اه اه اه اه ه ه

البارح بالريم سهرتنا تحلى   كل آخر بشرب كيفتو مسطول

اه اه اه اه اه ه اه اه اه اه اه   اه اه اه اه اه ه اه اه اه اه ه ه

في هذا المثال نلاحظ نقص السكون في المقطع الطويل الخامس مـن الشـطر الأول للبيت الأول ، بينما نجد حضور السكون في الموقع نفسـه الشـطر الأول للبيت الثاني ..

ويقول السماتي في أبياته السابقة:

ضاقت روحي في الدّزاير عقلي طار   تسع شهر وانا معاشر ماذالي

اه اه اه اه اه اه اه اه اه ه   اه اه اه اه اه ه اه اه اه اه اه اه

والزهرة نجمة علي شاو الحذار　　　سرّايّا خطارْها عقب الليالي

اه اه اه اه اه اه ه اه اه اه اه اه ه　　　اه اه اه اه اه ه اه اه اه اه اه اه

حيث نجد نقص السكون في المقطع الخامس من الشطر الأول للبيت الأول (يتحول في مقطع أكثر طولا إلى مقطع طويل) ، بينما نجد حضور المقطع الأكثر طولا في الموقع نفسه في البيت الثاني .

بينما لاحظنا اختفاء ظاهرة العلل ، وهي التغيرات التي تدخل على عروض البيت الفصيح وضربه ، بينما ليس لها وجود في الشعر الشعبي ، حيث الميل في العروض والضرب (نهاية الشطر الثاني من البيت) إلى الاتّساق والانسجام العروضي الكامل .

وهكذا ، فمن خلال الملاحظات التي استقيناها من تقطيعنا لأبيات في المتن يمكن أن نعدّ النظام العروضي للقصيدة الشعبية نظاماً كمّياً ، مادام يعطي هذه الأهمية في الوزن للجانب الكمّي الزمني ، بحيث تأتي المقاطع الطويلة أو الأكثر طولاً متكافئة عموديا / رأسيا ، كما رأينا في كل الأبيات تقريبا . كما أنّه يخضع لنظام العدّ بحيث يمكن عدّه أيضا نظاما مقطعيا يحافظ على وحدة عدد المقاطع في الأشطر الأولي للأبيات والأشطر الثانية ، وحتىّ وأن اختلاف عدد المقاطع في الشطر الأول عنها في الشطر الثاني وهي حالات ليست كثيرة ، لكن على الأقل يحافظ على عدد المقاطع بين الأشطر الأولى للأبيات كلّها وعددها في الأشطر الثانية في الأبيات كلّها أيضا .

لهذا فإن العروض في الشعر الشعبي يتفق مع النظام العروضي للشعر العربي الكلاسيكي من الناحية الكمية ، بينما يختلف معه في نظام العدّ (النظام المقطعي).

ثانيا : القافية :

للقافية أهميتها الكبري في القصيدة ، فهي مركز ثقل في البيت والعنصر البارز في إيقاعه ودلاليته وشعريته ، وقد قال العرب القـدماء إن الشـعر هـو الكـلام الموزون المقفي، بل إنها تصبح دالا عن الكلام الشعري احيانا بمفردهـا ، يقـول الشاعر :

أعلمه الرماية كل يوم　　　فلما اشتد ساعده رماني

وكم علمته نظم القوافي　　　فلما قال قافية هجاني

ويقول حسان بن ثابت :

فنحكم بالقوافي من هجانا　　　ونضرب حتى تختلط الدماء

وإذا اتفقنا مع من يقول بنظرية تطور الشعر من العبارات المسجوعة التي كانـت لها تقال في الجاهلية الأولى ، وأنها الأصل الأول للشعر ، فإنّ ذلك يعكس جانبـا من الأهمية الكبرى التي يتبوّأها هذا العنصر الإيقاعي في القصيدة (القافيـة) . وعلى هذه الخلفية ، اهتمّ الشاعريون العرب القدامى بالقافيـه ، فبحثـوا أنواعهـا وعناصرها المكوّنة وعيوبها التي تخل بوظائفها داخل القصيدة ..

ولقد أدرك الشاعر الشعبي في شمال الصحراء قيمـه القافيـة فحـافظ عليهـا بطريقته الخاصة في قصائده ، وأولاها أهمّية تظهر من خلال تنويـع لنظامهـا ، وإضافة قافية أخري لبيته ، بحيث يحمل البيت قافيتين إحداهما في الشـطر الأول والأخرى في الشطر الثاني ، أو من خلال توحيد نهاية الشطر الأول مـع نهايـة الشطر الثاني أو ما يسمى "لزوم ما لا يلزم" .

وترتبط القافية في القصيدة الشعبية بنهاية الجملة فيكون الوقف في نهاية البيت دلاليا وإيقاعيا ونحويا ، إذ يلزم الشاعر نفسه بأن تنتهي الجملة ومعناها الجزئـي مع نطقه للقافية ، وبهذا يتحقق للبيت نوع مـن الاسـتقلال الصـوتي والنحـوي والدلالي . وإذا أخذنا أمثلة شعرية من المتن ، فسنلفي هذا الإدراك لـدى أغلـب الشعراء الشعبين لمعنى القافية ، وضرورة التقيّد بها وبعناصـرها ؛ بمـا فيهـا الردف والتأسيس . فإذا أخذنا الردف مثلا وهو حرف المد (أو اللين) الذي يسـبق حرف الروي دون فاصل ... الألـف أو اليـاء المسـبوقة بكسـرة ، أو الـواو

المضمومة ما قبلها ، والردف إذا جاء فى قصيدة قبل الروي في أوّل البيت لـزم فى جميع أبيات القصيدة .

يقول الشاعر ابن عزوز الخالدي[144] :

باسمك يا معبود لابياتي ننظـم	نبتدى ذا الميزان و جبت هـواه
ازكى صلاتي على زين الخـاتم	ماحي كل ذنوب من هو يترجّاه
الال والاصحاب ياغاني عمّـم	واللي تابعين كل آخر باسمـاه
يا سايل نوريك ذا المعنى وافهم	واستخبر ما نظّم الشاعر بغناه

<u>الروي :</u>

ومن خلال دراستنا لأغلب قصائد المتن لاحظنا أنّ الشعراء يصنعون لأنفسهم قاعدة خاصة فيما يتعلق بالروي الذى يعنى عندهم ببساطة الحرف الأخيـر فـي البيت فحسب ، بل يجهدون أنفسهم غالباً فى التدقيق من خلال الحفاظ على الروي إذا كان مردوفا ، ولا يدركون غالباً الفرق بين الرويّ فى القافية المقيدة والـرويّ فى القافية المطلقة* ، وهو« آخر أحرف الشعر المقيّد ، وما قبـل الوصـل فـي الشعر المطلق » [145]، فقد أحصينا فى مدوّنتنا كثيرا من القصائد التـي لا تحتـرم حرف الرويّ في القوافى المطلقة .

وإذا قرأنا مثلا قصيدة ابن عزوز السابقة سنجد أن الشاعر يكتفي بالحفاظ على الوصل فى أخر البيت و ولا يعنيه أن يحافظ على الرويّ الأصلى , ولهذا يتنـوع الروى من واو فى البيت الأول إلى جيم فى البيت الثانى ثم ميم وهكذا .. بيـد أن هذا لايعنى أن الشاعر يكسر كل قواعد القافية ، بل نلاحظ أنه يحافظ على الألـف والهاء فى نهاية البيت وهي التي تعطي إيقاعاً متشابهاً لنهاية الأبيات ..

ونلفي الممارسة نفسها فى قصيدة أخرى للشاعر يقول فى بعض أبياتها :

ياقلبى عييتنى ربى يـــهديك	عنـي كـل نهار زايد بهبالك

---

[144] الراوي عليات أحمد بن المداني بن بن عزّوز (من مواليد 1930 ، يعمل فلاحا) ، وهو ابن أخ الشاعر ابن عزوز ، أخذنا منه القصيدة في بيته بسيدي خالد في بسكرة ، بتاريخ : 20-05-2004 .

[145] أبو يعلى التنوخى ، **كتاب القوافى** ، تح : عونى عبد الرؤوف ، مطبعة الحضارة العربية ، القاهرة ، 1975 ، ص 64 .

* المطلقة هى ما كان رويها متحركا و والمقيدة ما كان رويها ساكناً ..

بغيت نسالك عيدلي ماصايربيك	عرّفني بالكاينة واش جرى لك
بكري كانت سيرتك لابس عليك	حسـ ـبنا فيها تدوم على حالك

فالشاعر هنا يكتفى بالحفاظ على الحروف (الك) التي لاتحتوي الرويّ ، بينما ينوّع في الحرف الذي يسبق هاته الحروف وهو حرف الرويّ .

لكن هذه الملاحظة ليست دائمة صحيحة , إذ نقرأ كثيراً فى القصائد فـى المـتن تحترم الرويّ الأصلي وبالمقابل نجد لدى الشعراء ميلا إلى عدم تجاوز القواعـد الأخرى للقافية وحروفها ، كحفاظهم على التأسيس وهو الألف اللازمة التى بينهـا وبين الروى حرف – أو ما يعتبره الشاعر روياً – كما نقف على ذلك فى شـعر ابن عزوز ، أو كما نقرأ فى شعر السماتى فى قصيدته (خيره) إذ توهم هنـا أن الكاف رويّ فحافظ قبلها على حرف التأسيس (ألف المد) حين قال[146] :

آ "خيرة" يجعل ذنوبى دارت بيك	مثل الدارة والقمـر فى مثالك[147]
يحجب نورك والعقوبة ترجع ليك	يَهبـ ـط بعد مّا تعلّى سليانك
بهدلت بيّ ا يبهدل بيـ ـ ـ ـك	وتلاقيك الناقصة دون اجيالك
بركة اهل جهاد ياخذ حقى فيـك	ربّـي عالم حط بيّ لامثالك[148]
ديما حاير في منامي نحلم بيـك	عاشرني فى النوم دايم خيّالك

وكذا يحافظ الشعراء على حرف الوصل الذى يصل الرويّ (في نظرهم) ويأتى قبله مباشرة ، كمثل قول أحمد بن معطار[149] :

بن نعمان على عطيله مزخرف	زادوهم بيّاض كتان وقطعـات
العقد على شاوهم سار مساف	قومانو تلعب وفرسان وعلفات
ويجي ذاك العقد لينا متحرّف	ترعاهم عيني ونفسي ثمْ هدات

كما أنّ ظاهرة عدم التقيد بالرويّ الموحّـد حسـب قواعـد القصـيدة العربيـة الكلاسيكية ليست قاعدة عامة كما ذهب إلى ذلك أحمد طاهر قائلا : « إنّ شـعراء الملحون لا يحترمون القاعدة العروضية للشعر الكلاسيكى التى تشترط أن تكـون

---

[146] الراوي أحمد سعدون ، في تاريخ : 20 ماي 2004 في بيته بسيدي خالد .
[147] يدعو على هذه المرأة "خيرة" ، وأن تحيطها الذنوب من كل جهة كما يدور القمر بنا .
[148] يتوسل بأهل الجهاد لله تعالى لكي يجيب دعاءه عليها .
[149] الراوي أحمد الكربوب ، في تاريخ 17 ديسمبر 1998 ، في بيته بحي السعادة في الجلفة ..

القافية محترمة من بداية القصيدة إلى نهايتها »[150] ، وأعطى مثـالا عـن ذلـك بالردف و التأسيس[151] . فهذا تعميم غير صحيح ، إذ إنّنا من خلال دراستنا للمتن ؛ لاحظنا وجود الرويّ الموحد وكذا احترام الحروف اللازمة فى القافية . لقد قمنا باستقراء حوالي 32 قصيدة لشعراء المتن ، فلاحظنا أنّ غياب القافيـة الموحّـدة حسب القواعد الكلاسيكية للقافية لم يكن إلاّ في تسع (09) قصائد فقـط ، كمـا لاحظنا أنّ هذه القصائد التسع على الرغم من غياب وحـدة الـروى فيهـا إلا أن الشاعر يحافظ على الأقل على نهاية البيت بمعنى الحرف الأخيـر فـي البيـت ، وربّما حسب الشاعر أنّ حروفا كالوصل والتأسيس تكفيه عناء البحث عن رويّ ، أو أنّ اتّحاد الحروف الأخيرة فى كل الأبيات بغضّ النّظر عن نوع القافية مطلقـة كانت أم مقيدة يكفي لإقامة الرويّ .

فإذا تأمّلنا الأمثلة التالية سنجد في أبياتها تقيداً كاملا بكل قواعد القافية .وأول هذه النماذج قصيدة غزوة عبد ا بن جعفر للشاعر قويدر التونسى مـن سـيدى خالد ، والتي يقول فيها :

صلوا صلوا على النبي الهادي	محمد شـفيعنا فى الهول
يارسول ا نور اثمـ ـ ـادي	بابـ ـا فطيمه مع البتول
اسمك ياإلهى بيـ ـ ـ ـها بادي	على عبد ا نجيب القول

وقصيدة الثعلب والأسد الرمزية لابن عزوز :

ياسامع نوصيك قصة مرويه	والراوي قولو صحيح بعينو شاف
فسر بالمعكوس ياسامـع ليّ	قـولي ثابت ماتقولش ذا تخراف
رايت الثعلب حايز اولاد البيه	قال لهم : الاوحاش منى قاع تخاف
تعرفوني صـولتي هذي هي	والقسور نرحيه لحمو راح اطراف

وقصيدة لابن معطار " كلمة الصحراء " :

---

[150] Ahmed Tahar , **La poesie populaire algerienne** , Op .Cit , p 145

[151] Ibid

ياربى ياخالقنا يـابـ ـ ـ ـاري	يـ ـ ـارزّاق الكل عاقل والحيوان
يارازق الحوت فى مياه البحـ ـر	متكفّل بالرزق فى السابق مضمان
ياعالى وحنين جبار الكسـ ـ ـر	حـ ـ ـن علينـا يالحنـان المنـان
انت الراحم رحمتك سبقت بكري	ما اوسعها لاهل الكباير والعصيان
انت السابق سقتني لما نـ ـ دري	وحكمك سايقنى مع قاسى الاوطان
مكتوبه فى اللوح نخرج من برّي	حين ان جانا وقتها كان اللي كان

وبالإضافة إلى تقيد الشعراء بهذة القواعد ؛ لاحظنا أيضا غياب عيب الإكفاء وهو« اختلاف رويّ البيت مع الرويّ الذي يليه بحرفين متقاربين فـى المخـرج كالنون مع اللام »[152] ، وهو العيب الذي رأى أحمد طاهر أنّ شعراء الملحون قد وقعوا فيه[153] .

أمّا إذا بحثنا حروف الروي المستعملة فى قـوافي الشـعراء ، لنقـف علـى خصائصها ، فإنّنا سنحصل على النتائج التاليه :

1- النون = 8 مرات

2- اللام = 7 مرات .

3 - الميم = مرتان

4- الدال = مرتان

5- الراء = مره واحدة

6- الفاء = مره واحدة

7- الشين = مرة واحدة

8- القاف = مره واحدة

9- العين = ,, ,, ,,

10- الحاء = ,, ,,

11- التاء = مره واحدة

---

[152] موسى الأحمدى ، **المتوسط الكافى فى العروض والقوافى** ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، ط 4 ، الجزائر ، 1994 ، ص 415 .

[153] Ahmed Tahar , op . cit…….

12- الباء = مره واحدة

ويمكن من خلال هذا الأحصاء أن نخرج ببعض النتائج :

1) أربعة (04) فقط من حروف الروى هى حروف همـس ، أمّـا البـاقي (09حروف) فكلها حروف جهر ؛ أي أنّ المجهورة تمثّل نسبة 70% بينما تحتـل المهموسه 30% فقط والمعروف أنّ الحروف المجهورة أوضح فى السمع ، وهذا يعود إلى حرص الشعراء على أن يكون إيقاع نهاية البيت في شـعرهم واضـحاً ومميزاً فى الأسماع ، لاسيما وأنّ القافية والرويّ يمثّلان مركز ثقل كبير فى البيت ، وطالما أنّ الشفوية والإلقاء يغلبان على هذا النوع من الشعر الذى يكتسب كثيرا من شعريتة وجمالياته من تداوله الشفويّ وطاقات الشاعر الإلقائية . ولهذا تـؤدي فيه الأصوات وخصائصها دوراً كبيراً فى إحداث التأثير وشد المتلقي ، ولاسـيما في نهاية البيت الذى يتبعه وقف يفصل بين الأبيات ، ممّا يجعله أوضح في السمع وأكثر أهمية من باقي أصوات البيت .

2) لاحظنا أيضا غلبة حروف النون واللام والميم والدال وهي حـروف « تشبه الحركات في أهمّ خاصّية من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي ، و وذلك لتشابه مايجري حال النطق بهذه الأصوات مع ما يحدث أثنـاء نطـق الحركـات والذي يتمثّل في حرّية مرور الهواء مع اختلاف المجرى ، ولذا أطلق على هـذه الأصوات أشباه الحركات ؛ أو أشباه أصوات اللين أو السائلة »[154]. أمّا الحـرف الأكثر حضوراً في رويّ القصائد فهو النون الساكن الذي يرد ثماني مرّات (08) والنون من الحروف الجهرية ، كما أنّها « تشبه الحركة في قوّة الوضوح السمعي ولهذا وجد من يقول : إنّها شبه حركة » [155] .

بالإضافة إلى ذلك ، فهى حرف أغنّ , بمعنى أنّ المتكلم يصدر غنّة تخـرج مـن الخيشوم أثناء النطق بها ، مما يساعد على التغنّي والإنشـاد ، و يـدعّم الطاقـة الشفوية للقصائد . يقول ابن عربى عن النّون « إنّها من أقوى الحروف وأعظمها

---

[154] شكرى الطوانيسى ، **مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة / دراسه فى بلاغة النص** , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1998, ص 89 .

[155] صابر عبد الدايم ، **موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور** ، مرجع سابق ، ص 32 .

شهوداً ، ولأمر ما وجدنا التركيز عليها فى كتب القراءات في حـالات الإظهـار والإخفاء والإدغام والقلب ، وتأثّرها الواضح بما يجاورها من أصوات وبخاصـة حين تسكن » [156] . كما أن للنون مكانة خاصة في قلوب الشعراء الشـعبيين ، إذ يعترفون بقيمتها في مواضع كثيرة من شعرهم ، مثال ذلك قول ابن معطـار فـي وصفه للرسالة :

سطر مسامي سطر مولاهم يعرف زايدها تعراق في بعض النونات[157]

وربما كان لهذا الحرف (النون) قيمة دلالية أيضا فـى نصـوص هـؤلاء الشعراء ، فأغلب نونياتهم تتمحور في موضوعاتها حول الإحساس بالجفـاء ، أو المعاناة من الغربة والحنين إلى الوطن ، على غرار قصيدة ابن كريو الذي يسجّل عناءه مع الحبيب في قوله [158]:

هذا حال الدهر و ايّامـو مرّه فوت الغيظ ، علاش ياقلبى حيران

يامخلوق عييت منك نتبـرى وانت حاتمني برايـك ليـك زمان

عاتبْتك باللوم كذا منْ مـرّهْ مالك هاك عابد لي غير العصيان

لا تقنط من دور الايام العرّهْ هوما محتومين و انتـاي زعفان

ويقول بيطار عن آلام الحب وتباريحه [159]:

ياجاحد علم النسا وانت مهمـ ـوم روح اخف جرح المحبه دخلانى

ناظر روحك ساعف احكام القيوم عن من تبغى شد روحك بالعانى

قلبك راه يكون مثل اللّي ملجـوم يقدم بيك مهوضاتـ ـو الامحان

وقد ذكرنا آنفا قصيدة ابن معطار التّي تحكي همومه ، إذ يعاني من الغربة وفراق الأهل ، وبخاصة في قوله :

مابعدهم ببلاد وتقـ ـ ـطع الخبر عادت كوده دونهم ياسر الاوطان

مايصفاهم قااللي راكـ ـب مهري عنو صـابح يقطع بلاد الصوان

طايق شاطر يابني عبر عشاري يدو ليهـم كانـّك زارب غصبان

---

[156] نقلا من المرجع نفسه ، ص 32.

[157] تعراق : بمعنى الإمعان في رسم النون ، والاعتناء بها بصورة خاصة .

[158] ابن كريو ، **الديوان** ، جمع وتحقيق : ابراهيم شعيب ، المحقق نفسه ، ط 2 ، الأغواط ، 2004 ، ص 120 .

[159] Cheikh si hamza boubakeur , **Trois poetes algeriens** , Tome 2 ; edition Masonneuse et Larousse , Paris , 1991 , p 299 .

توحشنا وطنهم طال الشـــــعر   رانى عنهم كى الجايع والعطشان

ذوك خيار الناس هم قوة بصري   يجعلهم بجدودهـم لينا عــوان

ولايخفى أثر هذه النّون ، و خاصة أنّها ارتبطت بالمدّ الذى يسبقها ، ويزيد فـي مساحة الصوت ، وبالتالي يسم الإيقاع بالبطء ، ليومىء رفقة النون بحالات الحزن المترسّبة في قلب الشاعر من أثر البين والوحشة والغربة .

وإذا نظرنا إلى القافية باعتبارها مقطعاً وبغضّ النظر عن حرف الروى ؛ فلعلّ أهمّ ما تتميّز به في قصائد متننا هو غلبة المقطع زائد الطول (001) ، وطوله هذا يعطي مساحة صوتية تتّفق مع الطابع الإنشادي الشـفوي للقصـيدة ، وانتهـاؤه بالسكون يمدّ الشاعر بنوع من التّحرر في التعامل مع الرويّ فلا يجهد نفسه فـى التقيد بحركة الرويّ ؛ فتحةً كانت أم ضمّةً أم كسرةً ، فضـلا عـن أنّ الوقفـة السكونية تكون أشدّ وأظهر منها في الرويّ المتحرّك ، ممّا يعطى استقلالية أكثـر للبيت وظهوراً أقوى للقافية ، ويثري خاصّية الإيقاع الذي تعدّ القافية أحـد أهـمّ ركائزه باعتبارها تماثلا صوتيا خارجياً في مقابل التّماثل الصّوتي الداخلي[160] .

الثورة على القافية:

الثورة على القافية التقليدية قديمة مبكرة ، إذ بدأ التنويع في القافية من خـلال تغيير نمط البيت الكلاسيكى إلى ما يسمّى بالبيت الدوري الذي يتمثّل في المخمّس و المسمّط و الرباعي و الثلاثي ، وغيرها عند امرىء القيس الذي ينسـب إليـه مخمّس مشهور .

ولكنّ هذه الثورة لم تبد بشكل سافر لافت للانتباه إلا مع الأنواع الشعرية التى نزعت إلى الشعبية ، فقد « بدأ العرب يتخلّصون من عبء القافية الموحـدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشـعر الشـعبى ، ودرجت الأغانى التى تستعمل أكثرَ من قافية واحدة » [161] .

---

[160] ينظر : جون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية** ، ص 55.

[161] نازك الملائكة ، **قضايا الشعر المعاصر** ، دار العلم للملايين ، ط8 ، بيروت ، 1989 ، ص 188 .

وإذن ، فقد كانت الإرادة فى التنويع والاقتراب بالشعر أكثر من إيقـاع الحيـاة والمجتمع ؛ والبعد عن رتابة البيت التقليدى من مبررات هـذه الثـورة ، دون أن ننسى الدور الكبير لحركة الغناء الذى نزع إلى الشـعر المجـزوء والرباعيـات والموشحات والأزجال والأشعار الشعبية ، باعتبارها أسهل فـى الأداء والتلحـين وأقرب على روح الإنشاد والغناء ، لاسيما أنّها متنوعّة القوافي .

وقد مال الشعراء الشعبيون إلى التجريب في هذا النوع الدوري من الشّعر الذّي لايتقيد بالقافية التقليدية بل ينوّع فيها ، وقل أن نجد شاعراً من شعراء المتن لم يكن له حظّ من هذه الأنواع . ولعلّ من أسباب ذلك إرادة الشعراء في إثبـات قـدرتهم على التنويع و التفنّن في أنواع الشعر للتدليل على شاعريتهم ، كما يُعـزى هـذا الميل أيضاً الى ضرورات الإنشاد و الغناء ، خاصّة في الرباعيـات و الخماسيات ذات الطابع الديني و الصوفي ، وقد يعود هذا أيضاً إلى رتابة الـوزن الموسيقي المتمثّل في العشاري ، و الذي غلب على قصـائد الشـعر الشـعبى . وأحيانا يكون التخفف من الوزن الموسيقى هدفاً ،إذ لاحظنا أنّ كثيرا من قصـائد هذا النوع (الرباعى والخماسى) ليست موزونة بدقة ،غير أنّ الكسور الوزنيـة فيها لاتظهر بجلاء ، لأنّ الشاعر يستعيض عن ذلك بالقوافي الداخلية المنوعة فى القصيدة التي تعطي إحساساً بالوزن والإيقاع . ولنتأمّل قول الشاعر ابن معطـار فى قصيدته غزوة بدر ، وفيها يقول :

ا ا يـاربـ ـ ـي	واغفر ذنبـ ـ ـ ـ ـ ـ ـى
حي عليم بـ ـ ـالغيب	عالي القـ ـ ـ ـ ـ ـ ـدره
صل على شفيعنا النبي	طه حبّـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـى
النبي الهاشمي الـعربي	ماحي الـ ـ ـ ـ ـ ـ ـوزرا
بالحمد بديت غيوانـى	لفـ ـ ـ ـ ـ ـ ـظ لساني
وبسم ا وانثنـ ـ ـي	شكر الغاني وصلاة كثيره

فليست كل أشطار هذه الرباعية متساوية وزنيا ، ومع ذلـك فحـين نقرؤهـا معطين للإيقاع حقّه ، فإنّنا لانكاد نحسّ بالكسور الوزنية فيها ، ويظهـر إيقاعهـا المميز بخاصة أثناء الإنشاد . وهنا تؤدي القوافي الداخلية دوراً كبيراً في الإحساس بالوزن ..

وقد تعددت أشكال هذا التنويع لدى الشعراء ، فنجد المربّع والمخمّس العاديين. كما نجد أشكالا أخرى تدلّ على مقدرة شعرية واضـحة ، وعلـى اطّـلاع مـن الشعراء على التراث الشعرى العربى ، ولاسيما الأندلسى منه ؛ والمتمثّـل فـي الموشّحات والأزجال . نضرب مثالا على هذا بنتاج السّماتي الشعرى الذي تمثّـل قصيدته التي وجذهها إلى شيخه (بوعمره) نموذجا عن ذلك . هذه القصيدة تشبه فى تنوع قافية كل مقطوعة من مقاطعها الموجات النفسية الشعورية التي تتدافع فى نفس الشاعر من فرط شوقه إلى شيخه :

باسمك ياخالق الاكوان　　　و بطـه نبـ ـدا الاوزان
بلفظ اللسـ ـ ـ ـ ـان　　　بعد صلاتي على العدنان

اولاد الشيخ بن عثمـ ـان　　　أهل الإيـ ـمـ ـ ـ ـ ـ ـان
ولاواد بعيد فى الوطـ ـان　　　وانا حيـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـران
بضري ما نطيق اشحـ ـان　　　ولانـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـتهان
فى طوالق ام البـ ـ ـلدان　　　روايـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـا كان
طبيبى طاهر الابـ ـ ـدان　　　آب الـ ـ ـ ـ ـ ـ ـصبيان
نعمة السراج للعميـ ـ ـان　　　ابـ ـ ـن السلـ ـ ـ ـطان
يطغى لى حرزا الغيـ ـران　　　نـ ـ ـ ـ ـ ـ ـجى فرحان
يولى خاطرى مضمـ ـان　　　من حب الشيخ بو عمره
انا عامل بيه والبريـ ـان　　　ان شـ ـ ـ ـ ـاء ا نبرا

نزور الشيخ بو عمـ ـره

نزور الزاوية ونزيـ ـ ـد　　　مقام الشـ ـيخ عندى عيد
الغال سعيـ ـ ـ ـ ـ ـ ـد　　　حيـ ـ ـاتى كامله وشهيد

نسلك بـــــــــــــيد	الغوث الـــكامل السديد
نلقـــــــــــى الصيد	بـــــو عمره هلال العيد
كى بان جديــــــــد	من نظرو ما نروح نكيـد
ينال الـــــــــــغيد	باهى الاوصاف نعم السيد

وهكذا تتوالى الأبيات ، و من ثم يعود الشاعر فى نهاية كل دفقـه شـعورية (البيتين الأخيرين) إلى تغيير القافية .

مقام حامي النعرة	ربي بجاه بوعمره
ربى بيه نعم السيد	أمين بجاه بوعمره

ثم تأتي اللازمة (refrain) التي تتكرّر بعد نهاية كل دفقة ، وهي قوله :

نزور الشيخ بو عمره

لقد أدرك الشاعر أهمّية هذا التنويع ، وضرورة كسر الرتابة عن طريـق تغييـر القافيه فى نهاية كل مقطع ، وأدرك أيضاً دور اللازمة التي تتكرّر (نزور الشيخ بو عمره) فى جميع مقاطع القصيدة تحت إطار واحد ، إذ هى التي يعزى إليهـا هنا تعويض القافية الموحّدة في كل القصيدة وحمايتها من التشتت ، فضـلا عـن دورها الدلالي الرمزي الذى يتمثل في توسّل الشاعر بشيخه ، وندائه له مرّة بعـد مرّة للتدليل على حاجته إليه الذى يحتل موقعاً مركزياً فى القصيدة (موقع اللازمة التي تتكرر) .

وقد عرف السماتى بهذا الشكل ، ففي قصيدته (في حقّ اولاد غريب) ينوّع القافية ويوظّف اللازمة أيضا لإحكام بناء القصيدة وإقامة لحمـة بـين مقاطعهـا المتوالية . يقول الشاعر :

بسم الإلـه جـبت كلامي بديت	ثم الصلاه على صاحب العَشرة
أزكى السلام عنو بعد أن صليت	شفـــيع فى امتو زين البشره

ربّي بغيت عفوك والمغفرة

بديت قولي باســـم المولى	ربـّـــي يكون في عوّاني
للشايعين في كـــل عماله	صحرا وتـــــل والزيباني

لاولادت الغريب جمـ ـ ـله	براح ما يكف لـ ـ ـ ـساـنـي
بـ ـ ـ ـ ـرّاح كل يوم وليلة	حتـ ـ ـى المنام حارم عنّـي
طُبا يطببوا في العلـ ـ ـ ـة	وانا بعلتي عافـ ـ ـ ـ ـونـي
مجروح كبدتي مدقـ ـ ـوله	حتى طبيـ ـ ـ ـب ما داواني

إلى آخر المقطوعه التي يعود بعدها الشاعر إلى اللازمـة ، و مـن ثـمّ إلـى مقطوعة أخرى تتغير فيها القافية و الإيقاع أيضاً ، إذ نلاحظ أنّ الوزن يتحوّل من الأشطر السباعية (07 مقاطع) إلى الأشطر التساعية (09 مقاطع).

غيثوا اللي مدحكم راني بحّيـ ـت	ذالـي زمان نستنّى في النّصره
هويت شوركم واش اللي خلّيـت	مهموم خاطري نحّوا ذا الحيره
سوري حصين عالي بيه استكفيت	من يجى هـارب يـستـ ـذره

و لهذا أثره الواضح فى إثراء الايقاع ، وبخاصة أنّ هذا النوع من القصـائد موجّه للإنشاد ، أضف إلى ذلك فضله في إنتاج الدلالة و ترجمـة حالـة الـذات المبدعة التي تتجسّد توتّراتها من خلال المدّ و الجزر الذي يعرفه الإيقاع.

و يلاحظ تأثير التراث الأندلسى المتمثل فى الموشحات و الأزجال على الرغم من عدم التطابق الكامل بين هذه النماذج و نظام الفنّين الأندلسيين ، فالمعروف في الموشّح مثلا أنّ وزن القفل و الدور فيه موحّد , بينما نرى اختلافه فـى النمـاذج السابقه .

و قد عرف فى الشعر الشعبى استلهام نظام الموشح لا سيما عند ابـن كريـو والسماتي ، خاصّة و أنّ « نظام القافية فى الموشّحة أكثر تعقيداً بكثير من المسمّط و من القافية الموحّدة ، فقافية الأقفال الموحدة تختلف عن قوافي الأغصان المتغيرة ، و قد ترد قواف داخلية في الأقفال أو في الأغصان » [162].

لقد استغل الشاعر الشعبى إمكانية اختلاف القافية بين القفل و الـدور ليتـيح لنفسه حرّية أكثر في التعبير ، و لكي لا تكبت القافية الموحّدة صـوته ، و لهـذا وجدنا عند الشاعر السماتي ميلا كبيراً لهذا النظام فى التقفية ، لا سيما فى قصائده

[162] سيد البحراوي ، **العروض وإيقاع الشعر العرب** ، مرجع سابق ، ص 100.

التي يشكو فيها حاله إلى شيخه ، على غرار القصيدة السابقة التي تتوالى مقاطعها (الأدوار و الأقفال)؛ وكأنّها موجات شـعورية مشـحونة بـالحزن و المعانـاة و الشكوى .

ونخلص في الأخير إلى نتيجة مفادها : الأهمية الكبرى التي يعطيها الشـاعر الشعبي للإيقاع والوزن والقافية ، بوصفها جميعا من شروط الشعرية التي تضمن خروج الكلام من النثرية ، وتأثر المتلقين بتجارب الشاعر الشعرية .

الفصل الثاني : **شعرية النص الإطار**

نقصد بالنصّ الإطار « تلك المفاصل الأساسية التى تتكرر فى بنية الـنص الكلية فى مواضع مخصوصة منها ، وأبرز هذة المفاصل البدايات والنهايات »[163] ، دون أن نغفل بنية التخلص ؛ وهو الذي يتمّ به الانتقال من البداية إلـى عمـق القصيدة أو صلبها . هذه البنى تسجّل حضورها الظّاهر في الشعر الشعبي ، وقـلّ أن توجد قصيدة لاتعطي أهمية لهذه العناصر، خاصة وأن لهذا علاقة وطيدة بالبعد التداولي للشعر الذي يدفع الشاعر إلى مراعاة قواعد وأعراف معينـة فـي نسـج القصيدة . ومن أهمّ هذه الأعراف ما يخصّ نظام البداية والاستهلال ، ثم الخلوص إلى صلب الموضوع ثمّ نظام الخاتمة.

وقد اهتم علم البلاغة من قديم بهذه الجوانب ، سواء في الخطابـة أم فـي الشعر عند العرب أم غير العرب ، « ذلك أنّ البلاغة فى التراث اليونانى [مـثلاً] قد انشغلت بمسائل تدخل فى صميم علم النص حيث عنيت فى درسـها للخطابـة بأهمية استثمار الخطيب لمعارف جمهور المستمعين وميولهم من أجل النّجاح فـي وظيفة اتّصالية جدّ مهمّة ألا وهي الإقناع » [164] .

وحين انتقل النّقاد إلى فنّ الشعر لم يختلف الأمر عندهم كثيرا ، ما داموا قد راعوا دائماً الجانب الإبلاغي لهذا الفن الذي يراعي أكثر ما يراعي كيفية جـذب المتلقّي، وشدّه إلى عالم القصيدة لاسيما من خلال عناصر النص الإطـار . ولـم يختلف الأمر عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى إذ لم يفرّقوا كثيراً بـين فنّـي الشعر والخطابة، و رأوا ضرورة أن يراعي الشاعر نظام الاستهلال لأنّه أول ما

---

[163] عامر الحلواني ، مرجع سابق ، ص 371 .

[164] جميل عبد المحسن حسين ، علم النص / أسسه المعرفية وتجلياته النقدية ، عالم الفكر ، ع02 ، مجلد 2-3 ، أكتوبر / ديسمبر 2003 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ص 142 .

يفاجىء السامع فلابد أن يكون له وقع حسن ، ولذلك حمدوا للشـعراء مطـالعهم الحسنة التي تكون واضحةً سهلة المأخذ ، مع القوة والجزالة [165]. كمـا اهتمّـوا بالتخلّص ؛ وهو « أن يسرد الناظم والناثر كلامهما في مقصد من المقاصد غيـر قاصد إليه بانفراده ، ولكنّه سبب إليه ، ثمّ يخرج فيه إلى كلام هو المقصود ، بينه وبين الأوّل عُلقة ومناسبة »[166] . ونقيض التّخلّص عندهم كان الاقتضاب ، وهـو يقع حين لاتكون بين المقدّمة وصلب النصّ عُلقة ومناسبة [167] . أمّا الخاتمة فقـد سمّوها مقطعاً ، ولم يختلف رأيهم فيها عن رأيهم في المقدّمة من حيـث علاقتهـا بالمتلقّي ولهذا وجب على الشاعر الاهتمام بها .

---

[165] ابن رشيق ، **العمدة** ، ص 218 .

[166] ابن حمزة العلوي ، **كتاب الطراز** ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982/1402 ، ص 330.

[167] ابن يحيى ، **الطراز** ، ص347

أولا : نظام البداية في القصيدة

يمكن التمييز بين نوعين من القصائد :

- قصائد يكون فيها الاستهلال والمطلع عنصراً بنائياً داخلا في بناء القصـيدة مكمّلاً لها بحيث لايمكن لها الفكاك عنه ، وتحقّق القصيدة من خلاله جزءاً من وحدتها العضويّة .

- وقصائد نحسّ فيها -على الأقل فى الانطباع الأوّل – أنّ الاستهلال ما هـو إلاّ حِلية وعنصر تقليدى ؛ يوظّفه الشاعر ليبيّن أنّه قد انطلق في عمليّة إنشـاء القصيدة . وعموماً فإنّ أنواعاً من الاستهلالات والمطالع قد عرفت في القصيدة الشعبية ، يمكن تحديد أهمّها من خلال المتن فيما يلى :

- البداية بالصلاة على النبى وصحابته والبسملة :

والظاهر من خلال قراءة القصائد أن أغلب التي تبدأ بالبسملة والصلاة على النبيّ – صلى ا عليه وسلم – موضوعُها ديني أو يقترب من هذا الموضوع. ولعلّ التّركيز على هذا المطلع فيه حشد لاهتمام المتلقّي ، وإدخال له فى جـوّ القصيدة ، وإقناع له بأنّ طابع الموضوع جدّي يستحق من المستمع أن يعيـره اهتمامه . كما أنّ الصّلاة على النبيّ في القصيدة تقتضي أن يردّ المتلقّي بالمثل ، وفى ذلك تبئير على وظيفة إقامة الاتّصال بين عنصري العمليّة الاتّصـاليّة وهما الشاعر والمتلقّي . ومن أمثلة هذه البدايات في القصائد قول السماتي[168] :

[168] الراوي الشاعر أحمد سعدون ، الموظف بدائرة سيدي خالد – بسكرة – ببيته في تاريخ :20-05-2004.

باسم الإله جبت كلامي بديت ثمّ الصلاة عن صاحب العشرة

أو قول ابن يوسف في قصيدته (قصة النبي خالد)[169] :

بالحمد بديت وصـلاة المقصد عن طه صليت صاحب الغمامه

الال والاصحاب والرسول خالد صـلاة الرحيل في يوم الزحامه

نحسّ أنّ الشّاعرين هنا يفتتحان بالبسملة والصّلاة على النّبـيّ وأصـحابه باعتبار ذلك طقساً من طقوس البداية التي وقع الاتّفاق عليها في أعراف الكلام ومراعاة لأهمّ العناصر التي تؤسّس العملية الاتّصالية ، ولعلّ أهمّ هذه العناصر « القواعد الكلامية المشتركة بين المرسل والمتلقّي »[170] . وعلى هذا الأسـاس يصبح الهم الأكبر للشاعر فى بداية القصيدة هو التركيز على كل ما يمكـن أن يدعم وظيفة الاتّصال أو الاستئناس (phatique) مـع المتلقّـي ، وتغـدو « الرّسالة هنا لاهدف لها إلا إقامة علاقة اتّصـال ، أو تثّبتهـا أو تقطعهـا . لانتكلم هنا لنقول رسالة ، بل لنأنس إلى ماحولنا وليأنس به . وهنا لا نبحـث عن حقيقة . هنا نتأنّس العالم »[171] .

- <u>البداية بمخاطبة طائر الحمام وأمره بتبليغ رسالة من الشاعر</u> :

وهذا النوع من البدايات يتواتر كثيرا في قصائد المتن ، ولاسـيما عنـد شعراء سيدي خالد حتّى أصبح تقليداً بنائياً في مطالع قصائدهم . والظـاهر أنّ هذا التفكير بالإضافة إلى وظيفته البنائية في القصيدة يؤدّي دوراً تعبيرياً يفضح الجوّ النفسيّ الذي يسيطر على الشاعر ، ولهذا يلجأ إليه حين يتعلـق الأمـر بمحنة يعانيها أو حنين إلى الوطن والأحباب يفسد عليه راحته ، فيلوذ بالحمـام على أساس أنّه رمز للحنين والحزن والبكاء . ولذلك فهو أحسن معبّـر عـن مشاعر المعاناة التي يعانيها الشعراء ، فقد ارتبط الحمام بقصّة النبي نـوح - عليه السلام - التي تذكر التوراة أنّه أرسل حمامة لتبحث عن الأرض اليابسـة

---

[169] الراوي نفسه ، وفي التاريخ نفسه .

[170] أدونيس ، **كلام البدايات** ، دار الأداب ؛ ط 01 ، بيروت ، 1989 ، ص 113 .

[171] المرجع نفسه ، ص 114 .

فنجحت فى ذلك بعد أن عجز الغراب [172]. كما تقـول العـرب « أنهـا [أى الحمامة] تبكى جدّها الهديل الذي قضى في طوفان نوح ، ولذلك يقول النابغة:

بكاء حمامه تدعو هذيلا   مفجّعة على فنن تغنّي »[173]

وإذا كان الحمام قد ارتبط عند الشعراء القدامى بفكرة أنّه يهـيّج الشّـجن ، ويدعو للبكاء ، كما نجد عند عنترة في قوله :

ياطائر البان قد هيجت أشجاني   وزدتنـي طربـا ياطائر البان

إن كنت تندب إلفا قد فجعت به   فقد شجاك الذي بالبين أشجانى

أو قول أبي فراس الحمداني :

أقول وقد ناحت بقربي حمامه   أيا جارتا هل تشعرين بحالي

فإنّه قد ارتبط عند الشاعر الشعبي ، بالإضافة إلى ذلك ، بأنّه يصبح مبلغا فـي رأيه عمّا يعانيه إلى أحبابه أو خلاّنه ، أو من يشكو إليهم ألمه ؛ يقـول ابـن تريبه شاعر ورقلة والشمال الصّحراوي [174]:

ياحـمـام الغـرفة سير واسعاني   بلغ سلام المضيـوم غابت ارجالو[175]

ياخوتي غاشي ورقله علاه ينساني   ياخوتي غاشي ورقله بعيد مازالو[176]

الحمام بالنسبة إلى الشاعر ملجأ وملاذ حين تشتد به لواعج الحنين ، لاسيما وأنّ الحمام في الثقافة الشعبية طائر جميل محبّب يكتسب نوعاً مـن الحرمـة والقدسية ، ولهذا فكثير من الناس يحرمون أكله ، كما أنّه ارتبط في الأذهـان بكونه وسيلة اتّصال بين النّاس حين كان يصعب الاتّصال ، ويعزّ اللقاء بـين الأحباب ، وكل هذا أكسب هذا الطائر منزلة دفعت الشاعر إلى أن يبدأ قصيدته بذكره .

---

[172] ينظر: عبد الله الطيب ، **المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها** ، ج 3 ، دار الفكر ، ط1 ، 1970 ، ص 912 .

[173] محي الدين خريف ، **الشعر الشعبى التونسي / أوزانه وانواعه** ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، 1998 ، ص136 .

[174] أخذنا القصيدة من الباحث والراوية مصطفى حران (إطاربمديرية الثقافة بالأغواط) ، بتاريخ 20 -01- 2004 .

[175] أسعاني : تعالى إلي – المضيوم : المظلوم المتشوق .

[176] غاشي : أهل ، ناس – علاه : لماذا .

وللشاعر السماتي تقاليد شعرية في الاستهلال بمخاطبة الحمام ودعوته لإيصال رسالته ، فهو يعاتبه عتاب الصديق لصديقه ، ويلجأ إليه لجوء الأخ إلى أخيه ، وكأنّ ذَكر الحمام هذا يتمنّع عليه ، ويرفض أن يطيعه في حمل رسالته. وهكذا يسقط الشاعر على هذا الطائر صفات إنسانيه ليقرّب الخيال إلى الواقع ، ويعبّر عن مقدار المعاناة التّي يشعر بها فيجعل من الحمام إنساناً يخاطبه ، يقول الشاعر [177]:

ياقمري نوصيك بجوابى تعزم	ياعزالمضيوم وادّي عنواني[178]
ياعز المضيوم مولاك محيطم	ما شفكش الحال واه آنصراني[179]
اطعمتك وسقيتك بارد بالفم	ربيتك تربيه ان لا تنساني

يؤدى المطلع هنا دوراً تعبيرياً يترجم انفعال الشاعر بالحالة التّي يعيشها بالإضافة إلى دوره التأثيرى « فالاتّجاه الغالب سواء لدى القدماء والمحدثين أنّ أهمّية المطلع تتركّز في أنّه بمقدار جودة المطلع يكون تأثيره أو تأثير القصيدة في النفوس ، فأهمّيته في الاتّجاه السائد موجّهة إلى السامعين ، وهناك اتّجاه ظهر في السنوات القريبة يذهب إلى أنّ المطلع ، أو بمعنى أدقّ المقدمة كلها بما فيها المطلع ، هي تعبير عن وجدان الشاعر ونفسيته وموقفه إزاء الكون والحياة » [180] .

وقد أبدع الشعراء في التنويع على هذا الموضوع ، إذ لا يكتفي بعضهم بأمر الحمام بحمل رسالة إلى قومهم أو من يتشوقون إليه ، بل نجدهم يحذّرونه من مخاطر الطريق ولاسيما من الطيور الكاسرة . يقول ابن قيطون مثلا :[181]

خيرة بن الدونان	ياالأزرق يحميك في ظنّي[182]
تديش ذا العنوان	لاولاد الأشراف بعْدوني[183]

---

[177] الراوي الشاعر أحمد سعدون ، في أثناء اللقاء السابق الذكر .
[178] القمري : ذكر الحمام - جوابى : رسالتي – عنوانى : الرسالة .
[179] محيطم : الحزن الشديد الذي يكاد يحطم صاحبه .
[180] عبدالحليم حفني ، **مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987 ، ص6 .
[181] أخذنا القصيدة عن السيد أحمد سعدون الموظف بدائرة سيدى خالد بتاريخ 20 -5-2004 فى بيته بسيدى خالد.
[182] خيرة بن الدونان : الحمام .

لكـ ـانّك طيـ ـار   يا مضنوني روح خف اشطار[184]

بالاك مـ ـن الاطْيار   لا تـ ـامنـْ ـش طيور سيفاني[185]

وهذا التقليد في القصيدة الشعبية موجود أيضاً في الشعر الشعبي التونسـ ـي ، إذ نجد مثلا شاعرا شعبيا تونسيا يقول:

يا ياحمام البـ ـرني   ياساكن العلالي ارّاح

نوصيك ماتبوح بسرّي   واقفل عليه بالمفتاح

وقول آخر :

يا يـ ـاحـ ـ ـ ـمام   ياساكن البرج العالي

ماترد السـ ـ ـ ـلام   سلّم على بنت الغالي [186]

- البداية بذكر العواطف والمشاعر المسيطرة على نفس الشاعر :

ويحاول الشاعر فى هذا الإطار أن يعبر عن « جيشان المشاعر في صـ ـدره ، ممّا دفعه لقول الشعر . وفي هذه البداية تعبير عن تأثّر الشّـ ـاعر بالقضـ ـية التّـ ـي يطرحها وتأثيرها في أعماقه »[187] . والشاعر في هذه الحالـ ـة يحـ ـاول أن يوجـ ـد جسراً بينه و بين القارىء منذ البداية ؛ فيعبّر له عن همومه ، و هي في الغالـ ـب هموم إنسانية ربّما يعانيها كلّ النّاس . فكأنّ التّركيز على ذكر مشاعر الحزن هي دعوة للمتلقّي لمشاركته هذه الهموم و تنبيه له ليدخل فى جو القصيدة . و لقد تنبّه الشاعريّ العربي أبو حازم القرطاجني إلى هذه الوظيفة التي يؤدّيهـ ـا الاسـ ـتهلال حين قال : « وممّا تحسن به المبادىء أن يصدّر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ

---

[183] تديش : هل ستاخذ .

[184] لكّانك : إذا كنت – خف اشطار : أَسْرع

[185] بالاك : احذر ، أي يجب أن يكون بالك حاضرا .

[186] محي الدين خريف ، **الشعر الشعبي التونسي**، ص ص 136 – 137 .

[187] غسان حسن أحمد الحسن ، **الشعر النبطى فى منطقة الخليج والجزيرة العربية / دراسة علمية** ، القسم 1، ط1 ، 1990 ، مؤسسة الثقافة والفنون ، أبو ظبى ، ص 171 .

لنفس السامع ، أو أن يشرب ما يؤثر فيها انفعالاً ويثير لها حـالا مـن تعجيـب أو تهويل أوتشويق أوغير ذلك »[188].

يقول الشاعر السماتي[189] :

يالخوتي لو كـان تدروا ما بيّ   يعذرني من فاتـلو ذايق الامـحان

يعذرني من صار لو كيف انايا   و يعذرنى من عام جهلات الويدان[190]

- البداية بوصف المندوب الذى يأخذ الرسالة أو يبلغ عن حال الشاعر :

ويوظف هذا النوع من البدايات خاصّة إذا كان المخاطَب (بفتح الطاء) بعيـداً سواء كان حبيباً أو صديقاً أو شيخاً لطريقة ينتمى إليها الشاعر ، أو كان المخاطَب هم أهل الشاعر وأحبابه الذين غادرهم مكرها ، ثمّ اشتدّ حنينه إليهم ، ولهذا تجـد هذه المقدّمات تكثر في قصائد الحنين وترجمة الأشواق أو المعاناة التّـي يكابـدها الشاعر بعيداً عن أرضه وأهله . مثال ذلك قصيدة الشاعر ابن قيطون التى يتوجه بها إلى شيخه محمّد بن بلقاسم صاحب زاوية الهامل حين يقول[191] :

ياراكب الشيـهان   قلت انسالك ريض وامهلني[192]

تصفى لغالي الشان   بن بلقاسم حرمة الجـاني[193]

أو استهلال الشاعر السماتي الذي يخاطب فيه مرسوله إلى شـيخه عبـد الحميـد الصغير شيخ زاوية المختار[194] وابنه قائلا :

ياصاحبي خذ الطريق   واعزم بجوابي للصديق[195]

حمود الزاهي العتيـق   شاكيه جود عـليّـا[196]

---

[188] أبو حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص 310 .

[189] الراوي أحمد سعدون .

[190] جهلات الويدان : كناية عن كثرة الهموم .

[191] الراوي الشاعر أحمد سعدون .

[192] الشيهان : الفرس – ريض : تمهّل .

[193] تصفى : تتجه . بن بلقاسم : الشيخ محمد بن بلقاسم الهاملي (1823- 1896) شيخ زاوية الهامل ومؤسسها , ولد بحاسي بحبح (الجلفة) حيث حفظ القرآن ، وتعلم العربية والكتابة ثم درس بزوايا القبائل . أسس الزاوية سنة 1863 بالهامل (15كلم من بو سعادة) . ينظر : صلاح مؤيد العقبى ، **الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر / تاريخها ونشاطها** ، دار البراق ، بيروت ، 2002 , ص ص 380 – 382 .

[194] تولى مشيخة الزاوية المختارية بعد وفاة أبيه الشيخ المختار سنة 1860م .

[195] اَعزمْ : اذهب وأسرع – جوابى : رسالتي .

[196] حمود الزاهي العتيق : الشيخ عبد الحميد الصغير .

ولعل من الاستهلالات اللافتة للنظر ، والتي تبدأ بوصف المنـدوب افتتاحيـة الشاعر أحمد بن معطار في قصيدة يسمّيها الرواة قصيدة التـراس ، إذ افتتحهـا الشاعر بوصف هذا الرجل (التراس) حيث يقول[197] :

ا لاتراس يغدى متكاف مولى دعوة خير يغدى ببريات[198]

وعلى الرغم من ان هذا النوع من المطالع معروف فى قصائد الشعر الشـعبى ، حيث البداية بمخاطبة المرسول ، إلا أنّ في هذه القصيدة استطراد برسم صـفات لهذا الرجل الذى انتدبه الشاعر لحمل رسالته وتبليغ حالته السـيئة إلـى قومـه . صورة للرجل كامل الرجولة المتميز الصفات ، مما يجعلنا نحس وكأن القصـيدة كلّها موجهة إليه . ولعلّ الشاعر أدرك مع حازم القرطاجنى أنّ المطالع الجميلـة الحسنة « تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعـدها »[199]. كمـا آثـر الشاعر أن تكون لغتها واضحة جميله متخيرة الكلمات ، لأنّها أوّل ما يفجأ السامع ، فلابدّ أن يكون لها وقع حسن ، وبهذه البداية يستدلّ على جودة الشاعر واقتداره [200] ، يقول الشاعر :

زاكي عقلو ما يسب وما يـقذف مبروك ومدروك ضارى بالخطرات[201]
سمح الوجه سمايمو زين مرهف كاسح قلبو عند ناسـو الخصلات[202]
ماهو شين مقبحو فم مخـ ـالف حتّى النور على حديثو فى الكلمات
مركب جعبه على جعبه توقف جوف من كرشو مخروطة وخلات[203]
راشق قدمو والمشط منوقاصف وما شققش من اقدامو في العفسات[204]
قاصف فخذو والصدر واسع وكتف قاوي جهدو ما سقم سالم صحات

---

[197] عن الراوى المرحوم : سي أحمد الكربوب ، تاجر متقاعد اخذنا منه القصيدة في بيته بحي السعادة (الجلفة) ، 17.ديسمبر 1998.
[198] تراس : الرجل الكامل الرجولة .
[199] أبو حازم القرطاجنّي ، **المنهاج** ، ص 309 .
[200] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، **كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه** ، ص 185 .
[201] الخطرات : الأسفار .
[202] سمايمو : سِماته – كاسح قلبو : قوى القلب .
[203] الجعبه : قصبة البندقية . الشطر الثاني بمعنى أنه ممشوق القد ، ليست له بطن تعيقه عن المشي .
[204] القدم : مؤخرة القدم – المشط : مؤخرة القدم – ما شققش : ليست له شقوق فى قدمه .

ولعل هذا الوصف الجميل المتأني المسترسل حتّى فى الجزئيات المتعلقة بهـذا المرسول دفع الرواة إلى تسمية القصيدة كلمة (التراس) ، فكأنّ هذا الجزء الذي استهل به الشاعر القصيدة من كثرة ما حاز على الأعجاب ؛ كاد أن يغطّي علـى باقي أجزائها مع أنّها تعدّ من الطوال .

لقد استطاع هذا الجزء أن يجمع صفات الرجل الخلقية والخلقية التي يرجوهـا الناس في المرسول وفى كل رجل يستحق أن يوصف بهذة الصفة ، فهو مدعو له بالخير (صاحب دعوة خير) ، وهو قد ألف السفر والتنقل (ضاري بـالخطرات) وعقله سوي، ولا يسب ولا يقذف ، بالإضافة إلى شجاعته (كاسح قلبو) ، ولـه صفات خَلقية جمالية ظاهرة مثل كونه سمح الوجه جميل الفم والأسـنان ؛ واسـع الصدر ؛ قوي الجهد؛ سليم الصحة ، لم يعرف السقم إلى جسده طريقاً .

لقد أمعن الشاعر فى تجويد صورة هذا الرجل الذي يكون مبلّغاً عن حالـه ، لأنّه أدرك أنّ الانطباع الأوّل للنّفس حين تسمع هذا الشعر يتعلق أكثر ما يتعلـق بالمطلع الذي يستهلّ به قصيدته ، وأنّ هذا الانطباع سينسحب وتنسحب آثاره على باقي النصّ. وهذا ما يذهب إليه القرطاجنى حين يرى أنّ الاستهلالات هي رائـد لما بعدها إلى القلب؛ فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها ، وإن لـم تقبلهـا كانت خليقة بأن تعرض عمّا بعدها [205] .

ومن الظّواهر التّي طبعت قضية الاستهلال هو هذه السّيادة التي يمتلكها البيـت الأوّل في القصيدة ، وهذا البيت يمارس نوعاً من الأبوية إذ كثيـراً مـا عرفـت قصائد الشعراء المشهورين بالأبيات الأولى التي أصبحت علامة دالة عليها ، ممّا يؤكد أكثر اهمّية الاستهلال في هذا المتن الشعري . لقد انطبعـت فـى ذاكرتنـا الشعرية الشعبية أبيات هي في الأصل مطالع لهؤلاء الشعراء ، وأصبحت بمثابـة عناوين للقصائد في غياب العنْونَة، إذ تُذكر قصيدة ابن كرّيو المشهورة مثلاً :

قمر الليل خواطرى تسّانس بيه   نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالي

أو قصيدة الشاعر السماتى :

ياقمري حيّرتني وانا محتار   من قـ ـ ـدّامْ الليلْ قلبي بهبالو

---

[205] ينظر : القرطاجني ، **المنهاج** ، ص 286 .

وحتى وإن خالف الرواة هذه القاعدة ، ووضعوا عناوين للقصائد عوضا عـن البيت الأول ، فإنّها غالباً ما تكون مستوحاة من الاستهلال ، أي من الموضوع أو الثيمة السائدة في بداية القصيدة . نذكر مثلاً كلمة التراس(قصيدة التراس) بمعنى قصيدة الرجل المذكورة آنفا ، أو قصيدة الصحراء (كلمة الصحراء) التي استهلّها الشّاعر بوصف الصّحراء ، فأخذت عنوانها لدى الرواة من هذا الاستهلال.

إنّ الشاعر إذ يبدع القصيدة تدركه حالة من الوعى بأهمية الاستهلال التي تتأتّى أوّلا من هذا التخوذف والتوجّس « كما لو أن بداية التكلّم ، لقاء اللغة ،يهدّد بإيقاظ المجهول (....) ، فداخل كل منا هناك تخوف مهول من اختـراق الصـمت (أو اللغة الأخرى) ..... وربّما يكون هكذا العمق الذي ينبثق عنه الاستهلال البلاغى ، الافتتاحية المقعدة للخِطاب »[206] ، وتتأتّى أيضاً من إدراكه بأنّه حين يلقي القصيدة سيخرج بالناس من العالم العادى إلى عالم الشعر السحرى غير العادي . ومن هنا تكتسب البداية أهمية غير عادية أيضاً فـي إنجازعمليـة التـأطير (framing) تأطير العملية الشعرية الإبداعية ، ابتداء من المطلع وانتهـاء بالخاتمـة . ولهـذا فالشاعر يمعن فى ممارسة طقوس العبور من الكلام العادي إلى كلام الشعر إذ « بالاستهلال تفتتح القصيدة بناءها، والاستهلال مقدّم على غيره من الأبيـات فهـو طقس الشروع في بناء فضاء القصيدة»[207]. ولهذا فإنّ هناك هدفين يتمثّلان للشّاعر في لحظة بدء القصيدة هما : إخراج النّاس من الكلام العادي إلى كلام شعري غير عادي ، سحري ، جماليّ . وكذا هدف تقويه عناصر الاتّصال والاسـتئناس بـين الشاعر والمتلقّي واتّخاذ طريقة إقناعية أحياناً فى سبيل ذلك . وقد يحضر هـدف آخر في لحظة البداية هو تبيين الغرض من القصيدة .

ولعل من العناصر التى تساعد الشاعر على إقامة هذا الحبل من التواصـل مع المتلقى وجعله لصيقاً بلحظة البداية والدخول فى عوالم القصيدة هو الحواريـة التي يصرّ كثير من الشعراء على تضمينها في بدايات القصائد ، وغالباً ما تكـون باستخدام أسلوب النداء ؛ « وهو أسلوب يجعل من العبارة الشعرية عبارة مثيـرة

---

[206] رولان بارت ، **قراءة جديدة في البلاغة القديمة** ، تر : عمر أوكان ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، 1994 ، ص 143 .

[207] محمد بنيس ، **الشعر العربي الحديث** ، ج 1 ، مرجع سايق ، ص 130 .

لانتباه المتلقّي ، إنّها تدلّ على أنّ ثمّة أمراً دالاًّ يُنادى عليه . ففي النّداء ثمّة طرف آخر (المنادى) يُنادى عليه بإحدى أدوات النّداء ، فكأنّ حضور هذا الطرف الآخر بمثابة حضور لصوت آخر داخل النص ، أي بمثابة تكوين بنية درامية أوّليّة سببها حضور هذا الآخر سواء كان منادى قريباً أم بعيداً ، وسواء كان حياً أم كان جامداً جماداً فإذا كان حياً مثل ذلك نوعاً من أنواع الحوار أو نوعاً من تعدد الأصـوات سوى صوت الشاعر أو الذات الشاعرة داخل النص ، وإذا كان المنادى جمـاداً أو كائناً غير عاقل ، أُدرج في التوّ في خانة ما هو استعاري ، حيث يـتمّ تشخيصـه وأنسنته »[208] . إنّه تنبيه للمتلقّي لمشاركة الشاعر لحظة الانطلاق ، ودخول عـالم الشعر وخلق لنوع من الدينامية والحركة والدرامية في القصيدة ، ولاسـيما فـي لحظة بدء نشوئها التي تعدّ في نظر الشعراء أهمّ مرحلة يمكن من خلالها الإمساك بعواطف المتلقّي ، وإدخاله في عوالم القصيدة . ولهذا يختار الشاعر ابـن تريبـة مثلا في قصيدة له موضوعها الحنين أن يخاطب الحمام ، إذ لم يجد من يخاطبه ، ثم يتوجه بالحديث إلى جمهور مضمر مفترض[209] :

ياحمام الغرفة سير واسْعانـ ـ ـ ـي بلّغ سلام المضيوم غابت رجالو[210]

ياخوتي غاشي ورقلة علاش ينساني ياخوتي غاشي ورقلة بعيد مازالو[211]

كما أن الشاعر نفسه حين يتامل في أحوال الدنيا وتقلباتها ، ومن ثمّ يحسّ بنوع من الغربة فيها ، يؤثر أن يكون له صاحب أو صديق يشاركه هذا التأمّل ، فيناديه موجّهاً له النصيحة[212] :

لاتامن ياصاحبي فالدهر اشْيان زاد نقّصْ في اصحابو[213]

ويعتبر الشاعر السماتى عن حيرته وعجزه عن إيجاد حل لمعضلة الحبّ التّـي يعاني منها ، فيخاطب هو الآخر متلقّين مفترضين بالقول :

ياخوتي راعوا ترى كانش حاكم ومدرس علم النسا يعرف معناه

---

208 عبد الله السمطي ، من خصائص الأسلوب في شعر السبعينيات ، نزوى (مجلّة فصلية) ، مؤسسة عمّان للصحافة والأنباء والنشر والإعلام ، سلطنة عمان ، ع 28 ، أكتوبر 2001 ، رجب 1422 ، ص 88 .

209 الراوي مصطفى حران ، لقاء في الأغواط ببيت الراوي ، .....فيفري 2004 .

210 اسعاني : تعال إلي – المضيوم : المتشوّق الذي يحسّ بالظلم .

211 غاشي : ناس – ورقلة : مدينة في الجنوب الشرقي للجزائر ، وهي الموطن الأصلي للشاعر .

212 الراوي مصطفى حرّان .

213 اشيان : فسد حاله .

لقد تعامل الشاعر الشعبي مع لحظة الاستهلال على أنّها جزء مـن القصـيدة وظيفتُه دفع الشعور (التحريك) ، ليأتي بعده جـزء حمـل الأخبـار (الإبـلاغ والإقناع) [214] ، فكأنه يريد بهذا الجزء الأول (المقدمة) تنبيه عواطـف المتلقـي وأحاسيسه ليدخله في جوّ القصيدة ، كما يفعل الخطيب من تنبيه لعقـول المتلقـين وعواطفهم في بداية الخطبة ، خاصة وأنّ الشاعر الشعبيّ يتمثّل لحظـة الإلقـاء ومواجهة الجمهور بالقصيدة في كلّ الأحوال فتبقى هـذه اللحظـة ماثلـة أمامـه لاتغادره في كلّ تجاربه الشعرية . ولهذا فهو يعطي كل الأهمية في مقدّمة قصيدته للوظيفة الاتصالية الاستئناسية (la fonction phatique) ، فيضع الخطاب في موضع حواريّ ، ليقع التلاحم بين نفس الشاعر ونفس المتلقي الذي يتقمّص روح الشاعر [215] ، وتتبع هذه الأخيرة في أحيان كثيرة وظيفـة ثانيـة هـي الوظيفـة التّنميطية (codifiante) « التّي تؤمّن افتتاح القصيدة ، وتعرّف بغرضها »[216].
ولهذا وجدنا الشاعر ابن تريبة في بيته الاستهلاليّ السابق الذكر يصرّح بأنّه يحسّ بالضّيم والشّوق :

.... بلّغ سلام المضيوم غابت رجالو

ووجدنا أيضاً الشاعر السماتي يصرّح منذ البداية بأنّ موضوع قصيدته هو (علم النسا) أي موضوع النساء ، حين قال :

ياخوتي راعوا ترى كانش حاكم ومدرس علم النسا يعرف معناه

[214] رولان بارت ، **قراءة جديدة في البلاغة القديمة** ، مرجع سابق ، ص 71 .
[215] سيزا قاسم ، **القارىء والنص (العلامة والدلالة)** ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2002 ، ص99.
[216] عامر الحلواني ، **جمالية الموت ..** ، ص 372 .

ثانيا : بنية التخلّص

عني القدامى كثيراً بهذا الجزء المتمثّل في التّخلص ، ورأوا ضرورة أن يراعي الشّاعر الجيّد ما سمّوه حسن التّخلّص ، بمعنى الأسلوب الحسن الجيّد في الانتقـال من مقدمة القصيدة إلى موضوعها الأساسيذ الذي لا يُشعِر المتلقّـي بفجـوة بـين الجزأين ولايوقِع له انقطاعاً فكريّاً . فإذا وقع الشّاعر في هذا الانتقال المفـاجئ ، فقد سقط في عيب الاقتضاب ، وهو نقيض التخلّص « وذلك أن يقطـع الشـاعر كلامه الذّي هو بصدده ثمّ يستأنف كلاماً آخر غيره من مديح أو هجاء ، أوغيرذلك من أفانين الكلام ؛ لايكون بين الأول والثانى ملاءمة ولا مناسبة »[217] . لقد نظـر القدامى إلى القصيدة على أساس أنها كيان قائم بذاتـه ، يشـترط فيـه أن يكـون

[217] يحيى بن حمزة العلوى ، **الطراز** ، ص 347 .

متسلسل العناصر والوحدات التّي تكوّنه ، وأن يكون بينها تضام وتكامل ؛ لا يشعِر متلقّيها بتنافر أو تناقض بين مكوناتها . فتظهر كالسبيكة المفرغة وتبـدو للعيـان عنصراً واحداً لا عناصر متفرقة . ولهذا ذهب أبو حازم القرطاجني إلى ضرورة توفّر مجموعة من القوى الفكرية والاهتداءات الخاطرية لدى الشاعر وأهميتها أنها « القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة بعض المعانى والأبيات من بعض، بالنظر إلى صـدر القصـيدة ومنعطفها من نسب إلى مديح .... [وكذا] القوة على الالتفات من حيّز إلى حيّز ، والخروج منه إليه والتوصّل به إليه ، [و] القوّة على تحسـين وصـل بعـض الفصول ببعض ، والأبيات بعضها ببعض ، وإلصاق بعض الكلام علـى الوجـوه التي لا تجد النّفوس عنها نبوة »[218].

والملاحظ للنصّ القرآني العزيز يدرك أنّ التخلّص يعدّ سمة أسلوبية من سماته حيث ينعطف من معنى لآخر بطرق بلاغية مختلفة ، كما تنفتح المدلالات بعضها على بعض في سوره بإعجاز واضح . ولعلّ الباحثين في علوم القرآن قد « لمسوا أخطر جوانب النص [القرآني] حين درسوا " وجـوه المناسـبة بـين الآيـات " وخصّصوا لها علماً قائماً برأسه هو علم المناسبة ، كأنّهم بذلك قد كدّوا في بحـث شروط (التخلص) من وصل وتنظير (إلحاق النظير بالنظير) ، وتلازم وتقابل وتلاؤم »[219].

والملاحظ في أكثر التخلصات التي يوظفها الشعراء الشـعبيون للانتقـال مـن المقدمة أو الاستهلال الذي بواسطته تبدأ القصيدة مسيرتها ؛ أنّ هـذه التخلصـات تتخذ شكلاً خطابياً يفترض من خلاله الشاعر وجود مخاطـب حاضـر أمامـه ، يتواصل معه فهو لاينى يستعمل الأدوات والرسائل والعلامات الأسـلوبية ، التـي تجعل هذا المتلقّي المستقبِل للرسالة الشعرية حاضراً بعقله وعواطفه فـي عـوالم القصيدة ، مشدوداً إلى مجالها . وفي هذا الجزء من القصيدة قد لا يهـتم الشـاعر بوجود عُلقة بين الموضوع أو الجانب الذي طرحه في الاستهلال وبين ما ينـوي

---

[218] القرطاجني ، **المنهاج** ، ص 200 .

[219] وليد منير ، **النص القرآني / من الجملة إلى العالم** ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، ط 2 ، القاهرة ، 2003/1423 ، ص 63 .

الانطلاق في عرضه ، بقدر ما يهتم بتنبيه المتلقّي بأنّه جادّ في الانتقال في عرض موضوع قد لا تكون له علاقة بالمقدّمة ، كي يحشد هذا المتلقّي فكـره وعواطفـه نحو هذا القسم الجديد في القصيدة ، على نحو ما نجده عند شاعر سيدى خالد ابن عزوز في قصيدته التي يقول فى بدايتها [220] :

باسمك يامعبود لابياتى ننظـــم نبتدى ذا الميزان وجبـت هواه

أزكى صلاتي على زين الخاتم ماحي كل ذنوب من هُو يترجّاه

الآل والاصحاب يا غاني عمّم واللّي تابعين كل آخر باسمـاه

ثم ينتقل الشاعر بعد هذا الافتتاح الذي يمثّل انطلاقا بالبسملة والصلاة على النبـي صلى ا عليه وسلم وصحبه وتابعيه ، فيقول :

يا سايل نوريك ذا المعنى وافهم واستخبر ما نظم الشاعر بغْناه

تنسى الهم اللي انت منّـو مهتم كم من هايم في همومو نسّيناه

هذا الشي مكتوب ربّي بيه حْكم في تاريخا حل بينا وادركنـاه

فهنا لايهتمّ الشاعر في أن يقع في ما سمّاه البلاغيّون القدامى اقتضاباً ، أو ما سمّاه بعضهم طفراً وانقطاعاً ، بل يكتفي بأن يركّز على علامات لغويـة تنبيهيـة تضمن أن يدرك المستمع أو المتلقّي أنّ الشاعر قد انعطف فعلاً من المقدّمة إلـى التخلّص إلى موضوع قصيدته الأساسي ، وأنّ الأبيات الأولى تعدّ من طقوسـيات الاستهلال التي يرى الشاعر ضرورة الابتداء بواسطتها ، ولهذا يوظّف الشّاعر في نقطة الانعطاف هذه العلامة الأسلوبية :

" ياسايل نوريك " ، وكلمة " واستخبر " اللّتـان تضـمنان اسـتمرار عمليـة التواصل مع المتلقي ، لاسيما وأنّ هذه العملية تتمّ غالباً وسط التقاليد الشـفوية التي تحكم لحظات التلقّي مع ما يرافقها من صعوبات ، إذ إنّ « الشفاهة هـي القدرة على التواصل مع الآخرين وإثبات الذات ، ولكن ليس بوسـع أي كـان

---

[220] أخذنا القصيدة عن السيد : عليات أحمد بن المداني بن بن عزوز (مولود في 1930 ويعمل فلاحا) ، ابن أخ الشاعر ابن عزوز محمد بتاريخ 2004/5/20 بسيدى خالد فى بيته .

ممارسة ذلك ، فهي (أي الشفاهية) مواجهة مفتوحة لانظـام وقُتْيـا لهـا – ولامكانا محدّداً »[221].

وقد كادت هذة الطريقة في التّخلّص أو الانتقال من المقدّمة إلـى موضـوع القصيدة الأساس أن تصبح طريقة يعرف بها الشاعر ابن عزوز ، ففي قصيدته "ا ياجوادِ"، ينطلق الشاعر في بداية القصيدة قائلا[222] :

ا ياجـ ـ ـ ـوادِ صلّ عـ ـن حبيبنا المبشّر

عن الرسول الهادي شفيع العصـاة يوم المحشر

عن الرسول الهادي تحيـ ـ ـ ـه للآل والاولاد

الأصحاب والمقتدي واجد مامضـ ـى وما تأخر

بجاه محمـ ـ ـ ـد صاحب الفرقان نور الهادي

ومن ثم ينتقل إلى جزء القصيدة الأساسي في قوله :

ياسامعين انشادي نبـ ـ ـ ـ ـتدي قولى بالمبشر

سراج للعبـ ـادِ الشيخ عبد الحميد بحرو زاخر

النور بيه غشانا من هذا السلطـ ـان يوم انجانا

كذا الحب سقانا بالمير قلوبنا تتبـ ـ ـ ـ ـ ـاشر

فتوظيف النداء (يا سامعين انشادى) يقصد منه التنبيه وإقامة لحمة التواصل من جديد بين الشاعر والمتلقين بعد المقدّمة ، وقوله (نبتدي قـولي) أسـلوب يدلّ على أنّ القول المقصود بالقصيدة وفكرتها الأساسية تبدأ من هاهنـا . وإذا تأمّلنا تخلّصات شاعر آخر من سيدى خالد أيضاً هو التونسى بن الزبير ، مثلا فى قصيدته (مدح الخالديات) فإنّنا نجد الانطلاق من النـداء الـذي يوجّهـه الشاعر إلى الحمام ، طالبا منه أن يسدي إليه معروفاً (مزية) ، مادحـاً إيّـاه بشتّى أنواع المدح ، محذّراً إيّاه من أن يـأمن شـرور الطّريـق ومصـاعبه المختلفة، يقول الشاعر[223] :

---

[221] إبراهيم محمود ، **صدع النصّ وارتحالات المعنى / حقيقة النص بين التواصل والتمايز** ، مركز الإنماء الحضاري ، ط01 ، دمشق ، 2000 ، ص 12 .

[222] الراوي أحمد سعدون .

[223] الراوي ابن الشاعر السيد بولنوار التونسي ، أخذنا القصيدة منه بسيدي خالد في بيته ، في تاريخ : 21-05 - 2004 .

ياحمامنا دير مزيــــه	ها الحــــر ولد الدونان
من قبيل مرسول انبـيا	صيروك شــاو الزمان
ونحذرك تاول ليـــا	شوف هاك تعطى الامان !
الطيور راهم قطعيــه	والعقاب ضربـو مكان
القريش ناقل موذيــه	سدرى زنادو يخــشان
والفليز ذات طرحيــه	راه يفوت رمشه الاعيان
روح سير قبل الضحويه	شورهم امّال الديــوان

وعلى الرّغم من أنّ الشّاعر يشير في الجزء الموالي إشـارة غيـر واضـحة لموضوع قصيدته في قوله :

يابــنات مول المهريه	ايلا تــغيثونى بالقرآن
ذا الوعد كي طال عليّ	انـا فنيت والحال اشيان
اطلقوا رسامي بالنـيه	قولوا لي أمس في الامان
بجـــاه ربى مولايا	عالــم الخفايا ياسلطان
انا مسيت لاباس عليّ	راح قاع الضر اللي كان

لكن الانتقال الحقيقى من المقدمة التى تعد فى نظر الشاعر تقليداً وعرفاً لابـدّ منه في القصيدة يتمّ بشكل واضح من خلال الاستئناف الذي يعطي القصيدة نفسـاً جديداً يغرى المتلقّي بالانتباه من جديد إلى ما سيبدعه الشاعر فى أبياتها ، يقـول الشاعر بعد ذلك :

دون نجيب نا لفظ غنايا	ظروك بغيت نبدا الغيوان
على بنات خالد ياخويا	والكلام طب ومــيزان
مثيلهم جبي الحيحايـه	والغزال يفلى الاسـحان

لقد أراد الشاعر من خلال انعطافه بهذا الجزء فى القصيدة أن يحقق نوعاً من « الوظيفة الإغرائية (seductive) [التي] ترمي إلى حفز انتباه المتلقى وحمله على الانتباه المتواصل ضمن خطة توجيهية إغرائية يمكن بفضلها الحفـاظ علـى

الدّيمومة التّواصلية »[224]. ويعاود هذا الأسلوب الظهور فى قصيدة أخرى للشاعر نفسه يمدح فيها (العمّاريات) ، إذ يقول في الاستهلال [225]:

خيرات ذاالدونان	ياالازرق ساكن السـ ـ ده
يحميك ياالورشان	كلفتك ببريتي تغـ ـ دى
وتبلّغ العنـ ـ وان	للعماريـ ـات لاجـ ـحـ ـ ده
خفّـ ـق بالجنحان	لاتسهاش ووِيس الـ ـمده
لاتامن الغيـ ـران	فيهم ياقمري المجحوده

ثمّ يأتى دور الانتقال إلى التّخاص ، فكلّ هذه الرحلة التي سـ ـيقطعها الحمـ ـام والمخاطر التي سيعاني منها هي لأجل أن يصل إلى نـ ـاس ذوي أهمّيـ ـة وخطـ ـر بالّنسبة إلى الشاعر (بنات الوليّ) :

اصفى اهل الديوان	ذوك بناتو صافى العهده
يـ ـ ـ ـراود العنوان	وجوابى سمعوه بالجبدة
خطره من الزمان	كيف العزم جاونى هده
كبرى مع الصبيان	لافيهم عده ولانقده
بنات غالي الشان	قالوا لى بركا من الرقده
تنوض في الامان	باذن ا ترتاح ماتندى

وإذ يحس الشاعر أن هذا الانتقال ربما لم يكن كافياً لتنبيه المتلقى إلى فكـ ـرة القصيدة الأساسية ، لاسيما في ظلّ الظروف الشفاهية التي تؤدى فيهـ ـا القصـ ـيدة التي تحتاج غالباً إلى التذكير والتنبيه المتواصلين ، لأنّ « المنطوق الشفاهي يكون قد تلاشى بمجرد أن يُنطق به »[226] ، مما يدفع الشاعر إلـ ـى نـ ـوع مـ ـن التأكيـ ـد والإطناب « ذلك أنّ الإطناب أي تكرار ما قد قيل تواً يجعل كـ ـلاً مـ ـن المـ ـتكلم والسّامع على الخطّ نفسه بشكل مؤكّد »[227]. فيولد عنده هذا الإحساس بالميل إلـ ـى

---

[224] عامر الحلواني ، **جمالية الموت في شعر الشعراء المخضرمين** ، مرجع سابق ، ص 371 .

[225] الراوي ابن الشاعر المذكور سابقا .

[226] والتر.ج .يونج ، **الشفاهية والكتابية** ، تر : حسن البنا عز الدين ، (سلسله عالم المعرفة) ، المجلس العلى للثقافة والآداب ، الكويت ، 1414 / 1994 ، ص 101.

[227] المرجع نفسه ، مقدمة المترجم (حسن البنا عز الدين) ، ص 43 .

تاكيد موضوع قصيدته بصورة أكثر وضوحاً وأكثر إعتماداً على الصيغ اللغوية التي هي أقرب ما تكون إلى أعراف وأساليب لغوية تقوم بدورها في تنبيه الجمهور إلى الحركة الموضوعية (الثيمة) وتؤسس علاقة ضرورية وشعوراً بالألفة تجاه القصيدة ، لهذا نجد الشاعر يستعمل صيغتي " نجيب ذا العنوان ، و نتبدّى " ، فيقول:

نجيب ذا العنوان	على العمّاريات نبتدّى
مثيلهم غزلان	يغلى فى البيحه وفى الوهده
فرنو زقا يبان	عينو كحله سابقه سوده
بطنو مثل الكتّان	وواتاتو شعلة السجاده

وهنا نجد التركيز على الوظيفة الاتصالية واضحاً ، وتكاد القصيدة هنا تتساوى بالخطبة من حيث التركيز على التنبيه في كل مرة ، خاصّة وأنّنا لاحظنا أنّ المقدّمة تتّكىء على وصف الحمام ورحلته المليئة بالمخاطر والمصاعب التي يعطيها الشاعر صبغة درامية صراعية ، من خلال القوى التي يمكن أن تثني الحمام عن الوصول (الليل ، الطيور الجارحة الفتاكة ، الغيران المجهولة ، الزواحف الخطرة ...) . هذه المقدمة تشدّ عاطفة المتلقّي ، وتؤدّي دوراً عاطفياً نفسياً ، كما توقظ شعوره وانتباهه ليتلقّى مابعدها ، إذ الانتقال إلى ثيمة أخرى أساسية يحتاج من الشاعر استثارة أخرى ، وكأنّه في هذا يتمثّل قول القرطاجني في ضرورة استثارة هزّة في المتلقي عند الانعطاف أو التّخلّص ، لكون صدر القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيراً[228].

إذا تأمّلنا هذا النوع من التخاص فى القصيدة الشعبية من الناحية البنائية فإنّه يذكّرنا ببناء قصيدة المدح في الشّعر القديم ، إذ من أهمّ ما يركّز عليه الشاعر في مقّدمة قصيدته هو الرحلة التي يقوم بها ، والمصاعب التي يتعرّض لها ، وإنضاء الراحلة ، حتّى يستطيع الوصول إلى الممدوح ، وهي البنية التّي كان من

---

[228] ينظر : القرطاجني ، **المنهاج** ، ص ص 320-321 .

الآراء التي حاولت تفسيرها الرأي الشهير لابن قتيبة الذي عارضه الكثيرون[229] .
الفرق بين الشاعر الشعبى والشاعر العربى القديم هـو أنّ الأوّل لايركّـز علـى المخاطر التي يتعرض لها ، بل يخلعها على مندوبه الذي هو طائر الحمام قبل أن يتخلّص إلى موضوعه المقصود ، وفي هذا تأكيد من الشّاعر على أهمّية الممدوح ومكانته التي تستحقّ كلّ هذا العناء الذي يلقاه الحمام في سبيل إيصال الرسالة .

نوع آخر من التّخلّص يطالعنا في شعر ابن معطار ، من خلال قصيدة له فـي موضوع الغربة التي عاناها في مرحلة من مراحل حياته ، بعيداً عن موطنه وأهله لظروف مادية مرّ بها ، وسجل ذلك في قصيدة " كلمة الصحراء " التي تنطلق في مقدّمتها بذكر ا عز وجل وصفاته ، ويقع التركيز على صفة الرازق حين يقول الشاعر[230] :

يا ربي يا خالقنـا يا بـ ـ ـ ـ ـاري   يارزاق الكل عاقل والحيـ ـ ـ ـ ـوان
يا رزاق الحوت في مياه البحـ ـ ـ ـر   متكفل بالرزق في السابق مضمـان
يا عاطي وحنين جبار الكسـ ـ ـ ـ ـر   حن علينا يالحنـ ـ ـان المنـ ـ ـان
انت الراحم رحمتك سبقت بكـ ـري   ما اوسعها لاهل الكباير والعصيان

وهذه مقدمة تأتي قبل الانعطاف إلى بؤرة القصيدة ، وهي كلام الشاعر عـن اغترابه وانتقاله إلى الصحراء مرغماً طالما أنه لم يكن يريد ذلك ، لكن الظروف أرغمته على ذلك :

أنت السايق سقتني لما ندري   حكمك سايقنى مع قاسي الاوطان

ومع أن التخاص كما هو ملاحظ يقع فى قول الشاعر : انت السايق سـقتنى لمـا ندري ، ويتأكّد في الشطر الثاني : حكمك حكمك سايقني مع قاسـي الاوطـان ، حيث تتكرّر ثيمة الغربة والارتحال وتظهر بجلاء ، إلاّ أنّ الشّاعر يؤكّد على هذه الثيمة بأشكال مختلفة أخرى في البيتين المواليين في قوله :

شفت الصحراء ماعفستها مدّة عمري   ....

[229] يرى ان قتيبة أن مقدمة القصيدة هى تقديم الشاعر لنفسه على أنه قد تحمل المشاق والمصاعب فى سبيل الوصول إلى الممدوح خليفة كان ام أمير , ولهذا فهو يستحق أن ينال رضاه وعطاياه فهو نوع من الستجداء الذى يلجأ إليه الشاعر حتى يضمن عطية الممدوح .
ينظر : ابن قتيبه , **الشعر والشعراء ....**

[230] أخذنا القصيدة عن الراوية المرحوم سى احمد الكربوب تاجر متقاعد و بعد لقاء معه فى بيته بحى السعادة (الجلفة) 17ديسمبر 1998 .

يوم أن سرت خضيت عالجلفة بكري ....

حيث نجد إلحاح عاطفة الغربة في تساوق صور الارتحال الذي أرغم عليه . كـل هذا يظهر بوضوح في نقطة الانعطاف نحو موضوع القصـيدة الأساسـي ، ولا تخفى هنا ميزة حسن التخاص كما سماه القدامى ، إذ إنّ « أحسن مـا يقـع فيـه التخلّص أن يكون الانتقال على وجه سهل يختلسه [الشاعر] اختلاساً دقيق المعنى بحيث لايُشعِر السامعَ بالانتقال من المعنى الأول ، إلاّ وقـد وقـع الثـاني لشـدة الانسجام بينهما »[231] . كما يلاحظ على هذا النوع من التخاص العلـوق الـدلالي الواضح بين موضوع الاستهلال في القصيدة ، وبين ما انتقل الشاعر إليـه بعـد الفراغ من الاستهلال، إذ بدأ الشاعر بذكر صفات ا تعالى مركّزاً على صـفات تتوافق مع سياق القصيدة ودلالاتها (رازق الكـل - رزاق الحـوت - متكفّـل بالرزق – عاطي - حنين – جبّار الكسر - حنّان - منّان - الـراحم ..) . إنّـه استجداء الرازق الرحيم الجابر للكسر ، يحيلنا بذكاء ووعـي وسلاسـة نحـو موضوع القصيدة (أو ثيمتها الأساسية) وهي الغربة التي كان سببها قلّة ذات اليد والاضطرار إلى السير في الأرض القاسية (الصحراء) طلباً للرزق . ولعلّ من شأن هذه العلاقة الوطيدة بين المقدّمة وموضوع التخاص أن تحكِم بناء القصـيدة وتحسن الأثر في نفس المتلقى حين يبدع الشاعر كلامه - كما يقول ابـن حمـزة العلوي في الطراز - « في مقصد من المقاصد غير قاصد إليه بانفراده ، ولكـن بسبب إليه يخرج منه إلى كلام هو المقصود ، بينه وبـين الأوّل عُلقـة ومناسـبة »[232]. وهذا يعني أنّ الكلامين أو الجزئين – المقدمة والتخاص - « بينهما أعظـم القرب والملاءمة بحيث يكون الكلام آخذاً بعضه برقاب بعض كأنّه أُفرِغ في قالب واحد »[233].

ثالثا : نظام الخاتمة

---

[231] سعيد اليوبى ، **عناصر الوحدة والربط فى الشعر الجاهلى** ، مكتبة المعارف ، الرباط ، 1986 ، ص 226 .

[232] ابن حمزة العلوى ، **كتاب الطراز** ، مصدر سابق ، ص 330 .

[233] المصدر نفسه ، ص 338 .

تكلم الشاعريون العرب عن خاتمة القصيدة وأهمّيتها بالنسبة إلـى الشـعراء والمتلقين، وذلك في معرض حديثهم عن هيكل القصيدة العربية ، على أساس أنها آخر صوت للشاعر يجلجل في آذان السامعين ، ولذا رأوا بضرورة أن تكون جيدة الرصف ؛ شديدة الأسر ؛ قوية الألفاظ ، وأن تتضمن تلخيصا لفلسفة الشاعر فـي الحياة ، أو موقفه من القبيلة والناس .حتّى أنّ كثيرا من الخواتيم الشعرية القديمـة أصبحت بمثابة أمثال أو حكم تترددذ بين الناس .

فإذا كان الشاعر يبدأ شعره غالبا بما ينبّه الحاضرين ويجعلهم يعيرون أسماعهم وقلوبهم إليه ، فإنّ خاتمته لا تقلّ أهمّية عن مقدّمة القصيدة ، إذ « يجب أن يختتم كلامه بأحسن خاتمة حتّى لا يبقى معه للنفس تشوّق إلى ما يـذكر بعـده »[234] . وهكذا فإنّ هذا الجزء من هيكل القصيدة استمدّ أهمّيته وخطره في القصيدة العربية غالبا من الموقف التداوليّ الذي يتموقع فيه الشاعر بالنسبة إلى المستمعين لشعره ، فضلا عن المكانة التي تبوّأتها القصـيدة بوصـفها مترجمـة لمشـاعر الشـاعر وأحاسيسه ووسيلة تفلسف ؛ وتعبيرا عن نظرة الشاعر للحياة والمجتمع من حوله ، وعن كلّ ما يؤرقه ويقضّ مضجعه . وبالتالي فإنّ الخاتمة تكون أيضـا تلخيصـا لتجاربه الحياتية والشعرية .. فيها من العمق والدلالة والحـرص علـى الجـودة الشيء الكثير ، مما يجعلها « تذاع وتملأ الأسماع ، وتحيا في أذهان العرب أبـد الدهر»[235] .

ولا تقلّ أبيات الخاتمة في القصيدة الشعبية أهمّية عن مثيلتها القصيدة الفصيحة ، إذ يلاحظ تميّز هذا الجزء واهتمام الشاعر الشعبي به في بناء قصيدته ، باعتبار أنّ الخاتمة هي ىخر ما يطرق آذان السامعين ، وبها يؤطّر الشـاعر قصـيدته ، ويصنع لها بناء مغلقا ؛ ويشعر المتلقّين بانتهائها وتوقّف عملّية الدفق الشـعريّ ، وبخاصّة في ظلّ التقاليد الشفوية التي كثيرا ما تحكم عملّية إبـداع القصـيدة ، أو على الأقلّ تحكم عملّية التواصل بين المبدع والمتلقّي . فكمـا يـرى الشـاعر أنّ الإشعار ببداية القصيدة ضروريّ من خلال المطالع ، فإنّ الإشعار بالنهاية يحمـل

---

[234] محمد علي الفاروق التهانوي ، **كشاف اصطلاحات الفنون** ، تح : عبد اللطيف عبد البديع ، ج 2 ، المؤسسة المصرية العامّة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، 1382 / 1963 ، ص ص 54 - 55 .

[235] حسين بكار ، مرجع سابق ، ص 210 .

الأهمّية نفسها ، وقد يتعدّاها أحيانا، «فهو قاعدة القصيدة ، وآخـر مـايبقى مـن الأسماع ، وسبيله أن يكون محكما ؛ لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده احسـن منه ، وإذا كان أوّل الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه ».[236] حتّـى أنّ كثيرا من الشعراء قد يذكّرون المتلقّين بنهاية القصيدة باللفظ الواضح كأن يقول أحدهم : أنهيت القصيدة ، وما شابه ذلك من العبارات الدّالّة على ختم القصـيدة . مثال ذلك ما نلفيه عند الشاعر السماتي في قصيدته[237]:

يا حاذق الاطيار	ديـ ـ ـر مزّيه
لتوربة المخـتار	نعطيك ذي الوصّيه

إذ يقول في خاتمتها :

انتهت ذا الأبيات	في ذي الحجّـات
وكان يوم يـات	وانت افهم معنـايا

إلى آخر أبيات الخاتمة التي تبلغ ثلاث رباعيّات .. ومثاله أيضا خاتمة الشاعر ابن الزبير التونسي في مدحه لسيدي خالد والخالديات (نساء بلدة سيدي خالد) في قصيدته التي ينهيها بقوله [238]:

وابن الزبير جاب القصّيه	على بنات صيد الويدان[239]
ذا ان شـا ا يشفع فيّا	ما نشوف صهد النيران[240]
أنا وذا الجمع الدايـر بيّا	الوالدين وزيد القربـان[241]
والصلاة على سيد رقيه	يا سلام في كل زمـان[242]

إذ إنّ قوله : " وابن الزبير جاب القصّيه " ، أو ما معناه أنّ الشاعر قد نظـم القصيدة وفرغ منها ، فهذا القول إشعار لفظيّ بختم القصيدة وإنهائها ..

---

[236] أبو علي الحسن بن رشيق ، **كتاب العمدة** ، ص 201 .

[237] الراوي : عبد القادر بوهلال ، الساكن بالمجبارة أخذنا منه القصيدة في بيته ، بتاريخ 11 09 2001 .

[238] الراوي ولد الشاعر السيد : بولنوار تونسي ، من مواليد 1948 ، روى لنا القصيدة في 21 ماي 2004 ، بسيدي خالد في بيته .

[239] القصيّة : القصيدة – صيد الويدان : أسد الوديان ، ويقصد سيدي خالد .

[240] صهد النيران : لهيب النار أو جهنّم .

[241] القربان : بمعنى الأقارب .

[242] سيد رقية : النبي – صلى الله عليه وسلّم - .

وقد لاحظ غسّان حسن أحمد الحسن في أطروحته عن الشعر النبطـي فـي منطقة الخليج والجزيرة العربية أنّ هذا التركيز على ذكر انتهاء القصيدة هو نوع من الخواتيم التي عرفت أيضا في القصيدة النبطّية في شبه الجزيرة العربية ، وهو يبرّر ذلك بأنّ « الشاعر يعتمد أساسا على الرواية الشفوية ، ثمّ إنّ مجالس الشعر يدور فيها الحديث من شاعر إلى آخر ، فلا بدّ من إشعار الجالسين بانتهاء القصيدة ليستعدّ غيره. هذا عـلاوة على أنّ السامـعين من عادتهم أن يـقولوا للشاعر في ختام القصيدة "صح لسانك "»[243] . كما أنّ الشاعر في اتجاهه هذا يرى ضـرورة تأطير شعره ببداية ونهاية واضحتين معلومتين ، حتى يتحققّ في نظـره مفهـوم القصيدة الكاملة المحكمة البناء . ولعلّ هذا ما يفسّر ظاهرة أنّ كثيرا من الشـعراء الشعبيّين أو رواتهم العارفين بتقاليد رواية الشعر الشعبيّ يأنفون كثيرا من تجزيء القصيدة ومن رواية أجزاء منها فحسب دون النص الكامل للقصيدة من بدايته إلى نهايته ، إذ تجدهم ينزعجون كثيرا إذا طلب منهم أن يتوقّفوا عن القراءة قبل تمـام النصّ ، لأنّ هذا في رأيهم إنقاص من قيمة القصيدة التي لا يتحقّق كمالها وتمامها ومعانيها وبنيتها إلاّ بقراءتها كاملة غير منقوصة.

هذه التقاليد الشفويّة تفرض نفسها أيضا في اختيار المضامين التي تغلب على الخاتمة ، إذ يدرك الشاعر سلفا أنّ قصيدته ستنتقل بين الآفاق في أفواه الـرواة ، وفي المجامع والمناسبات ؛ وربّما ضاعت نسبتها إليـه ، ولهـذا يحـرص أشـدّ الحرص على إثبات اسمه في خاتمة القصيدة بطرق متنوعـة ، « فالاسـم ثقافـة شخصية ، شيفرة مؤثّرة وهو كثيرا ما يلفت النظر »[244] . وإمعانا في إثبات هـذه النسبة وتوثيقها يسجّل أيضا تاريخ إبداع القصيدة وقد يسجّل المكان الذي أبدع فيه أبياته ، حتى تصبح القصيدة أشبه بديوان مطبوع ، فيه معلومـات تخـصّ اسـم الشاعر وتاريخ الطبع ومكانه ، وقد تصبح وثيقة تثبت جوانب من تاريخ الشـاعر وجوانب من تطوّر شعره ، نجد ذلك مثلا في قصيدة السماتي المشهورة [245]:

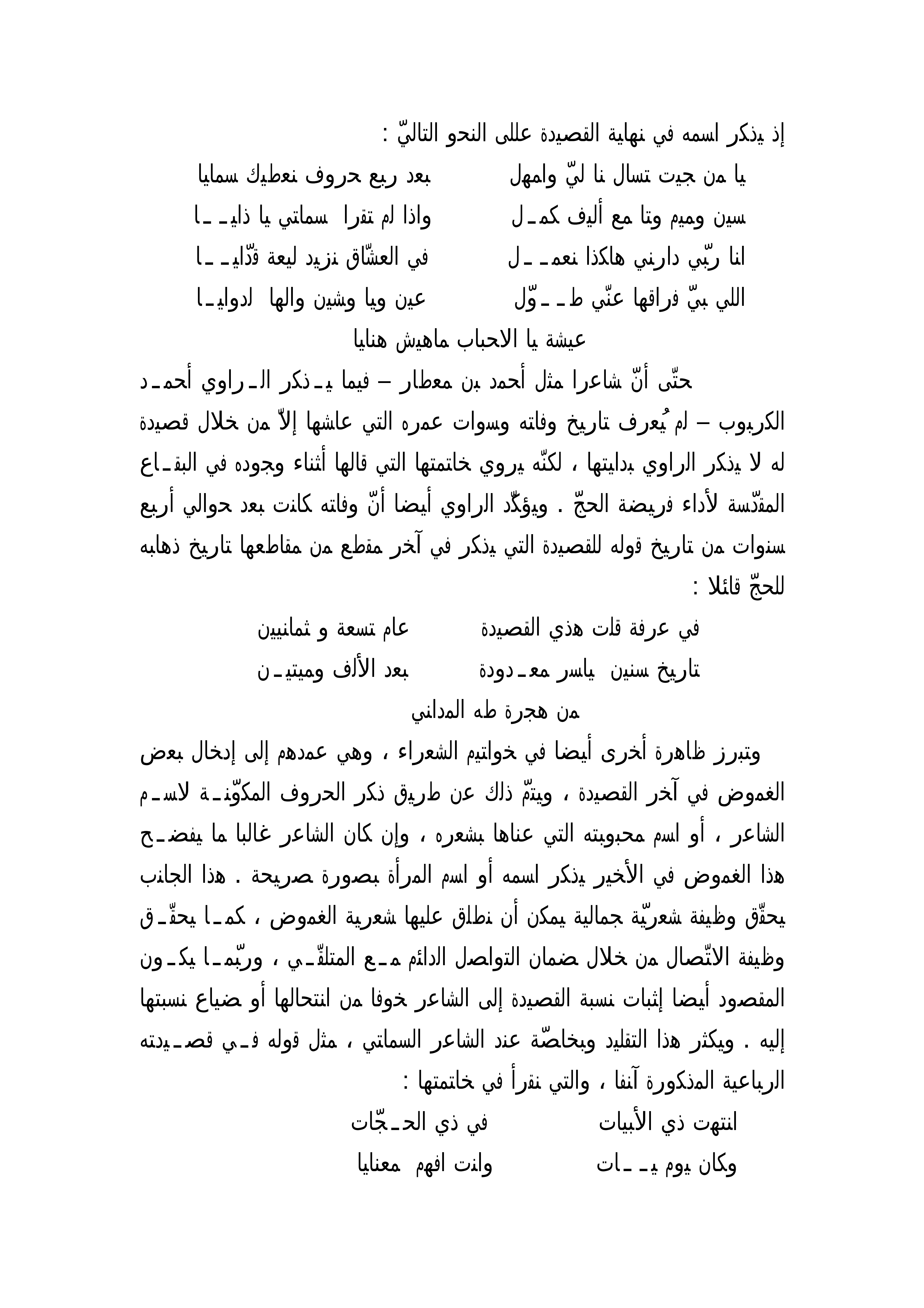
تحوّل يا كاف كردادة وارحل   درقت عليّ جبال الطوايه

---

[243] غسان حسن احمد الحسن ، **الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية** ، ص 182 .

[244] إبراهيم محمود ، **صدع النصّ وارتحالات المعنى / حقيقة النص بين التواصل والتمايز** ، ص 05 .

[245] الراوي : السيد أحمد سعدون ، في بيته بسيدي خالد ، في 20 ماي 2004 .



إذ يذكر اسمه في نهاية القصيدة عللى النحو التاليّ :

يا من جيت تسال نا ليّ وامهل   بعد ربع حروف نعطيك سمايا

سين وميم وتا مع أليف كمـل   واذا لم تقرا سماتي يا ذايــا

انا ربّي دارني هاكذا نعمــل   في العشّاق نزيد ليعة قدّايــا

اللي بيّ فراقها عنّي طــوّل   عين ويا وشين والها لدوايـا

عيشة يا الاحباب ماهيش هنايا

حتّى أنّ شاعرا مثل أحمد بن معطار – فيما يـذكر الـراوي أحمـد الكربوب – لم يُعرف تاريخ وفاته وسوات عمره التي عاشها إلاّ من خلال قصيدة له لا يذكر الراوي بدايتها ، لكنّه يروي خاتمتها التي قالها أثناء وجوده في البقـاع المقدّسة لأداء فريضة الحجّ . ويؤكّد الراوي أيضا أنّ وفاته كانت بعد حوالي أربع سنوات من تاريخ قوله للقصيدة التي يذكر في آخر مقطع من مقاطعها تاريخ ذهابه للحجّ قائلا :

في عرفة قلت هذي القصيدة   عام تسعة و ثمانيين

تاريخ سنين ياسر معـدودة   بعد الألف وميتيـن

من هجرة طه المداني

وتبرز ظاهرة أخرى أيضا في خواتيم الشعراء ، وهي عمدهم إلى إدخال بعض الغموض في آخر القصيدة ، ويتمّ ذلك عن طريق ذكر الحروف المكوّنـة لاسـم الشاعر ، أو اسم محبوبته التي عناها بشعره ، وإن كان الشاعر غالبا ما يفضـح هذا الغموض في الأخير يذكر اسمه أو اسم المرأة بصورة صريحة . هذا الجانب يحقّق وظيفة شعريّة جمالية يمكن أن نطلق عليها شعرية الغموض ، كمـا يحقّـق وظيفة الاتّصال من خلال ضمان التواصل الدائم مـع المتلقّـي ، وربّمـا يكـون المقصود أيضا إثبات نسبة القصيدة إلى الشاعر خوفا من انتحالها أو ضياع نسبتها إليه . ويكثر هذا التقليد وبخاصّة عند الشاعر السماتي ، مثل قوله فـي قصـيدته الرباعية المذكورة آنفا ، والتي نقرأ في خاتمتها :

انتهت ذي الأبيات   في ذي الحـجّات

وكان يوم يـات   وانت افهم معنايا

أليف حط السيـ ن يا من فطـ ـ يـ ن
والميم ثابت ويـ ن والتا تعيّط باليـ ا

تاريخ ذي الاوزان في شسها كـ ـان
من هجرة العدنان طه نبـ ـ ـ ـيّا

ففي بيئة تعتمد على الرواية غالبا وعلى التداول الشـ ـفويّ للشـ ـعر ؛ يحـ ـرص الشاعر السماتي على توفير العناصر التي تضمن توثيق اسمه داخل أبيات القصيدة بشكل يصعب معه حذف هذا الاسم أو تغييره في أثناء تداول الروايات المختلفة ، ولهذا يلجأ إلى تقسيم حروف اسمه وذكرها تباعا في قوله :

أليف حط السين يا من فطـ ـ ـين
والميم ثابت وين والتا تعيّط باليا

حتّى أنّ الاسم (السّماتي) يكاد يصبح بالنّسبة إلى صاحبه بمثابة علامة تسوّق شعره ، وتضمن للقصيدة الرواج والانتقال بين الآفاق ما دام السم مثبتا في نهايتها ، « فالاسم هو في الواقع سلعة ، وخاصّة إذا عرفناه اسما معروفا ، وهو سلعة لها قيمتها المعنوية »[246] .

هذا فضلا عن المنحى الجمالي والهدف التواصلي الذي يحقّقه هذا الجزء مـ ـن الرباعية .

وقد يظهر الغموض أكثر في ذكر تاريخ القصيدة ؛ شدّا لأذهان المسـ ـتمعين ، وإبرازا لقدرة الشاعر كما لاحظنا في قول السماتي :

تاريخ ذي الاوزان في شسها كـ ـ ـان
من هجرة العدنان طه نبيـّ ـ ـ ـ ـا

---

[246] إبراهيم محمود ، **صدع النص**، ص 50 .

أو كما نلفي عند الشاعر ابن عزوز محمد الخالدي الذي يمدح النبي خالدا فـي قصيدة له يقول في خاتمتها :

يا بن سنان محمد جاب عـليك	سر الكلام عندي بيـ ـه الفخره
قلبي معاك ظاهر عساس عليك	والوالدين حرّرْهُم والحـضره
أبي سماه ابن عزوز مـساميك	يرجى حمايتك يا نور الصحره
يا من تسال وطني ليه نوريّـك	رياضة النبي خالد مـ ـشهوره
الشين كملوا السين يواليـ ـ ـك	لزي يكون في تاريخ الهـجره

صلوا عليه طه زين البشره

ولعلّ هذا يدخل في باب حرص الشاعر على اسـتعراض قدراتـه الشـعرية والعقلية أيضا من خلال بنية الغموض التي يعتمدها كي تأسر المتلقّي ، وكأنّه يرى ضرورة أن يختم كلامه بأحسن خاتمة ، حتّى لا يبقى معه للنفس ميل او شوق إلى ما يذكر بعده . وفي ذلك اهتمام لا شكّ ، بالموقف التخاطبيّ مع المتلقّي وإشراك له في القصيدة ، كما رأينا مثل ذلك في الاستهلال بالنداء ، وهذا ما انتبه إليه النّقاد القدامى العرب كذلك ، إذ « أطلقوا على الخاتمة اسم المقطع ، ونظروا إليه مـن الزاوية نفسها التي نظروا من خلالها إلى المطلع ، من حيث الاهتمـام بالسـامع والمُخاطب ، لأنّ الخاتمة في عرفهم قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى من الأسماع ، فسبيلُه أن يكون محكما وأن يكون قُفلا كما كان المطلع مفتاحا ».[247]

وقد لاحظت الدكتورة غرّاء مهنّا المنحى نفسه في القصيدة الشعبية الجزائرية ، أي عمد الشعراء إلى إدخال نوع من الغموض – وإن كان بسيطا – في نهايـات القصائد ، إذ تقول : « وتوجد عبارات ختاميّة تتكرّر في القصائد الشعبية قد تكون تاريخا محدّدا كما في الأغنية الجزائرية : هذه الأغنية ظهرت عام ألف ومائتين ، استكمل التاريخ بإضـافة تسـعين ، تضـيف لهـم الخمسـة الباقيـة أي عـام 1295 هـ ».[248]

---

[247] يوسف حسين بكار ، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث** ، دار الأندلس ، بيروت ، 1982 ، ص 229 .

[248] غراء مهنا ، الشعر الشعبي ، مجلة فنون شعبية ، ع 52 ، يوليو / سبتمبر 1996 ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ص 25 .

كما أشارت إلى أنّ هذه العبارات « قد تشير إلى المناسبة التـي قيلـت فيهـا القصيدة : هذه القصيدة كوّناها من الذاكرة في شهر عيد الكبيـر ، وردّدت هـذه الأغنية في سيدي خالد بن سنان ».[249]

وقد يؤدّي الموضوع الغالب على القصيدة إلى التحكّم في مضـمون الخاتمـة وبنيتها . فالقصائد الدينية أو ذات الطابع الديني أو الملحمي تنتهي غالبا بالـدعاء والصلاة على النبيّ ، وقصيدة أحمد بن معطار " غزوة بدر " ، وهي قصيدة فيها نَفَسٌ ديني ملحميّ ، شاهد على هذا النوع من الخواتيم ، يقول الشاعر في نهايتها :

نا باغيك تكون قربـــي	في يوم أن نلقى الموعـد
من حوضك يكون شربي	وقت تكون الناس تـورد
والظل عليّ يهبّـــي	في الموقف والحر يصهد
ما ناخض صراط نحْبي	....
واشْفع لي في أمّي وأبي	والخاوا والعم والجــد
واحبابي من دين ربـي	من قابض دينو موحّـد
حتّى اللي كثير ذنبــو	متْهاون دينو ممرمــد
تحت كلامك يا العربي	طلْبك عند ا واجــد
ابن معطار كثير ذنـب	ومسمّي باسماك أحمـد
بفضلِك يزول كربـي	ما ياذيني حال مشْتــدْ
بيجاهكْ وا حسْبـي	في الي عاداني ويحْسـد
يكْفيني ذا الشرْ ربّـي	يد ا فوق ذا اليـــدْ

ولكنّ هذا لا يعني أنّ هذه الخاتمة مقصورة على القصيدة الدينية أو الملحمية ، فقد ترد في بعض القصائد ذات الموضوع المغاير ، ولعلّهـا تـدخل فـي سـياق الخواتيم التراثية ، « فقد عرف الشعر في عصوره المتـأخّرة (...) نمطـا مـن الخواتيم لا يتغيّر مهما تغيّرت مضامين القصائد ومناسبتها ، فقـد درج الشـعراء

[249] المرجع نفسه .

على أن يختموا قصائدهم بالصلاة على النبيّ - صلى ا عليه وسلّم – وعلى آله وصحبه ».[250]

ففي قصيدة التونسي بن الزبير مثلا في مدحه لسيدي خالد والخالديات ، وهـي في جانب منها ذات طبيعة غزلية ؛ ينهيها الشاعر بالدعاء والصلاة على النبـيّ ، حين يقول[251] :

وابْن الزبير جاب القصّية	على ْبنات صيد الويدان
ذا ان شا ا يشفع فـيّ	ما نشوف صهْد النيران
انا وذا الجمْع الدّايرْ بيّ	الوالدين وزيد القربـان
والصلاة على سيد رقّية	يا سلام في كل زمـان

إذ لا يخفى تأثّر كثير من الشعراء الشعبّيين بالقصيدة المعربة وقراءتهم لكثيـر من نماذجها ولا سيما النماذج الشعرية الدينية ، كبـردة البوصـيري وهمزّيتـه ، وغيرها من القصائد التي اكتسبت شعبية عند هؤلاء الشعراء .

وقد يكون اللجوء أحيانا للخواتيم ذات الطبيعة الدينية نوعـا مـن الإحسـاس بالذنب لدى الشعراء وشعورا بأنهم ربما قد وقعوا في الشطط في شعرهم أو فـي لغو الكلام ، ولا سيما في بعض التجارب الشعرية الغزلية على غرار مـا نجـده مثلا عند شاعر الأغواط ابن كريّو عبد ا في قصيدته الغزلية[252] :

جيت نوسّع خاطري ضيق عشّية	زدت عليه هموم من نظرات صْعابْ

إذ يقول في خاتمتها[253] :

يا ربّي يا خالقي جود علـيّ	وافتح لي بيبان فضْـلك يا وهّاب
سهّل لي في الواعْصة يا مَوْلاي	امْح سيّاتـي واغْـفـر يا تـوّاب.

وهكذا ، وجدنا لدى الشاعر الشعبي حرصا كبيرا على تأطير قصيدته ببدايـة واضحة ونهاية كذلك ، اهتماما منه بالسياق الخاص الذي تتمّ فيه عملية التلقّـي ،

[250] وهب رومية ، **الشعر والناقد / من التشكيل إلى الرؤيا** ، عالم المعرفة ، سبتمبر 2006 ، المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون ، الكويت ، ص 35 .

[251] الرّاوي ابن الشّاعر ، تونسي بولنوار .

[252] ابن كرّيو ، **الديوان** ، جمع وتحقيق : ابراهيم شعيب ، ص 71 .

[253] المصدر نفسه ، ص 72 .



من خلال التركيز على الألفاظ والصيغ التي تنبئ بالبداية أو النهاية أو الانعطـاف نحو الموضوع الأساسي للقصيدة.

الفصل الثالث

عناصر الوحدة في القصيدة

أولا : وحدة البيت

حين يتم التعرض إلى مفهوم الوحدة فى النقد الحديث والمعاصر , فإنّه غالباً ما يقصد بذلك أنّ القصيدة ينظر إليها باعتبارها كلاّ متكاملا ، وبنية لا يمكن تجزيئها وتبدأ في النمو عضوياً منذ بدايتها وحتّى آخر كلمة منها ، يميزها التماسـك بـين أجزائها ومقاطعها المتعاقبة التي تجمعها وحدة عاطفية . ولهذا « فمن المسلّم به أنّ الوحدة العضوية تقوم على أساس من الوحدة المنطقية ، لكنّها تتجاوزها إلى وحدة البناء الذّي لا يستقلّ فيه جزء - سواء كان بيتاً أو قسماً من أقسام القصيدة – عما سبقه ولحقه »[254].

لكن هذا لا يمنع من أن القصيدة ينظر إليها أحياناً على أنّها وحدة لا تتجزّأ ، بل إنّ البعض لايرى من التناقض أن نحكم على أصغر وحدة في القصيدة وهي البيت بأنّ لها وحدة واستقلالاً نسبياً ، مع كونه جزءاً مكونـاً مـن مكونـات القصـيدة الواحدة. ويظهر هذا جلياً فى كثير من الأحكام النقدية العربية القديمة من قبيـل : هذا أحكم بيت قالته العرب ، وهذا أهجى بيت .... وغيرها . كما يتجلى هذا أيضاً في تفضيل العرب للبيت الشعري الذي يستقل بمعناه ولا يحتاج إلى غيره . يقـول قدامة بن جعفر (-337 هـ) : « إنّ الشّاعر إذا أتـى بـالمعنى الـذي يريـد أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك في بيتين »[255] ، كمـا أنّ من عيوب القافية في الشعر العربي التضمين، وهو أن تـرتبط قافيـة البيـت معنوياً بالبيت الذي يليه ، ولهذا سمّوا هذا النوع من الأبيات مبتوراً ، « وهـو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية ويتمّه في البيت الثاني »[256].

---

[254] محمد سليمان القسومي ، الوحدة العضوية ، internet .

[255] قدامة بن جعفر ، **نقد النثر** ، ص 89 .

[256] قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، تح : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، ط 3 ، القاهرة ، 1979 ، ص 222 .

ولكن هل يعنى هذا أن نذهب مطلقاً مع الرأي القائل بأنّ : « البيت في الشّعر العربيّ يقوم بمعناه ، وهو مستقلّ بنفسه لايتعلق بما بعده ، وذلك لأنّ العربيّ يؤثر الإيجاز ، ويفضّل المثل السّائر الذي تلتقطه الذاكرة ، ويجري على ألسنة الـ رّواة »[257].

إنّ هذا الرأي يصحّ فى تفسير ميل الشعراء والنقاد لتفضيل اكتمال البيت معنوياً وعدم ارتباطه بما يليه ، كأن يصبح جزءا من الجملة فى البيت والباقي في بيـ ت يليه ، لأنّهم كانوا يلجؤون إلى إستخدام البيت لوحده فى ظروف معينة ، لاسـ يما وأنّ وسيلة الحفظ كانت الذاكرة لا الكتابة ، ممّا يدفع الشاعر أو الراوى أحياناً إلى ذكر البيت مقطوعاً عن سياقه في القصيدة . وبالتّالي فمن الأحسن أن يكون هـ ذا البيت مكتملاً محققاً للوحدة المعنوية والتركيبية النحوية ، كما يذهب سيد البحراوي إلى تفسير هذة الوحدة على أنّها تتعلق أيضاً بتداوليّة البيت الشعري العربي حـ ين يقول : « وصحيح أنّ ثمّة ضرورة موضوعية فرضت هذا الاستقلال في العصر الجاهلى تتعلق بطاقة المنشد والحافظ ... وأيضاً بكون الشـ عر حامـ ل المعرفـ ة والحكمة التي يفضّل أن تكون موجزة ومكثّفة حتّى يسهل حفظها »[258]. ولكن مـ ع هذا لا يصح أن نقول على سبيل الإطلاق أنّ البيت العربيّ يقوم بمعنـ اه ، وأنّـ ه مستقلّ عن غيره من الأبيات دون أن نشرح بعمق هذة الجزئيّة ، لأنّ ذلك قد جنى كثيراً على نظرتنا إلى القصيدة العربية ، بل وأساء أيضاً حتّى إلى فهمنا لكثير من مناحي شعرنا ، ولعلّ بيت دريد بن الصمّة المشهور :

وهل أنا إلا من غزيّة إن غوت غويت وإن ترشد غزيّة أرشدِ

أن يكون مثلاً لسوء الفهم هذا . إذ كثيرا ما يرد البيت شاهداً علـى تقليـ د الفـ رد للقبيلة فى كل صالحة كانت أم فاسدة في الجاهلية ، لأنّه غالباً مـ ا يـ رد بـ دعوى الوحدة العضوية للبيت الشعري العربى مقطوعاً عن سياقه وعن القصيدة التي قيل وسطها ، وهو قول دريد[259] :

---

[257] يحيى الجبّوري ، **الشعر الجاهليّ / خصائصه وفنونه** ، مؤسسة الرسالة ، ط07 ، بيروت ، 1415 / 1994 ، ص 263 .

[258] سيد البحراوي ، **العروض وإيقاع الشعر العربي** ، ص 91 .

[259] المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام** ، دار الجيل ، ط08 ، بيروت ، 1411 / 1991 ، ص ص 813 – 817 .

نصحت لعارض وأصحاب عارض	ورهط بني السوداء والقوم شهّدي
فقلت لهم : ظنوا بألفي مدجّـ ـج	سراتهم في الفارسـ ـي المسـ رّد
فلما عصوني كنت منهم وقد أرى	غوايتهم وأنّني غير مهـ ـ ـ ـتد
وهل أنا إلاّ من غزيّة إن غوت	**غويت وإن ترشد غزيّة أرشـ د**
تنادوا فقالوا : أردتِ الخيل فارساً	فقلت: أعبدُ ا ـِ ذلكـ ـ ـم الردى
فجئت إليه والرمـ ـ ـاح تنوشه	كوقع الصياصيّ في النّسيج الممدّد
فطاعنت الخيلَ عنه حتّى تبدّدت	وحتّى علاني حالك اللـ ون أسود
قتال امرىء آسى أخاه بنفسـ ه	ويعلم أنّ المرء غيـ ـ ـ ـر مخلد

ويروى التبريزي السياق والظّروف التي قيلت فيها القصيدة ، وتؤكّـ د الفهـ م الصحيح للبيت المذكور آنفاً فيقول : « إنّ عبد ا – وهو اسم آخر لعارض وهو أخو دريد ، كان يسمّى عارضاً وعبد ا ، وخالداً وكان يكنّى أبا أومـ ن ، وأبـ ا ذفافة ، وأبا فرعان - كان عبد ا هذا أسود إخوته ، فغزا ببني جشم وبني نصر لبني معاوية بن بكر بن هوازن ، وغنم مالاً عظيما بمنعرج اللوى [وهـ و اسـ م مكان] ، فمنعه دريد عن اللبث وقال : إنّ غطفان ليست بغافلة عنّا ! فحاف أنه لا يريم حتّى يقسّم [بمعنى يقسم الغنائم] فلحقت بهم عبس وفزارة وأشجع ، وأوقعوا بعبد ا وأصحابه وقتل عبد ا ، وجعل دريد يذبّ عنه وهو جريح وهو قولـ ه : فجئت إليه والرماح تنوشه »[260].

وإذن فإنّ تمام معنى البيت جزئياً والحرص على اكتمال عناصر الجملة فيه لا يعني أنّ هذا البيت غير محتاج إلى القصيدة يمكن أن يتداول ويعيش بدونها ، كما أنّ ظاهرة الاستشهاد بأبيات الشعر العربي في تفسير ما غمض من المعاني ، وما احتيج إليه في قضايا النحو والصرف وغيرها من علوم اللغة ؛ ربّما قد أدّى دوراً في ظاهرة فصل الأبيات عن قصائدها وسياقاتها والاعتداد بها ، وكأنّها كيان قائم بذاته غير محتاج لغيره ، حتّى أصبح من الآراء الشائعة إلى وقت قريب ما يسمّى بالوحدة العضوية للبيت ، وأنّ بالإمكان نقل البيت من موضع إلى آخر في القصيدة

---

[260] المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة** ، ص 812 .

دون أن تتأثر أو تختل معانيها وسياقاتها ، وهذه كما هو واضح « نظرة جزئية قد تصدق في شعر الحكمة ولكنّها لاتصدق في الأغراض الأخرى »[261].

وممّا يدلّ على أنّ الشعراء القدامى لم يكونـوا يقصـدون بهـذا الاسـتقلال الظّاهري للبيت أن تكون قصائدهم أبياتاً مشتّتة لايحكمها رابط وسياق موحد ، أنّ الجاحظ يروي في كتابه البيان والتبيين ما يلي : « وقال بعض الشعراء لصاحبه : أنا أشعر منك،قال: ولم ؟ قال : لأنّي أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابـن عمّه »[262] . ولهذا فقد كان الشّعراء يحرصون أشدّ الحرص على أن تكون أبياتهم مترابطة معنوياً لاينبو فيها بيت عن بيت آخر ، فتبدو متآخية منسـجمة ، كـي لا تصدم ذلك السياق المعنويّ الذي يشدّ القارىء أو المستمعَ للقصيدة .

ولعل ما كرّس هذا الفهم السقيم لدور البيت في القصيدة الـذي عـدّه جـزءًا مستقلاً بذاته كلّ الاستقلال ، وبالتالي حكم على القصيدة بالتّهلهـل وغيـاب كـلّ معاني الوحدة فيها هو القراءة الخاطئة لعناية الشعراء قديماً ببنية البيت واعتدادهم بها ، إذ من المعروف أنّ الشعراء مثلاً راعوا أن يكون شطرا البيـت متناسـقين معنوياً ، وأن يشاكل الشطر الأول الشطر الثـانى ، ولا ينبـو عنـه ولا يباعـده في مستواه حتّى عابوا على الأعشى مثلا بيته الذي يقول فيه :

أغرّ أبيض يستسقى الغمام به   لو قارع الناس عن أحسابهم قرعا

إذ إنّ الشطرين متباينان في الدلالة لا ارتباط بينهما ، لأنّه لا علاقة بـين معـاني الكرم والرقيّ الأخلاقي والسّماحة ، وبين مقارعة النّاس والقدرة على مغـالبتهم ، فقد خلق هذا نبوّاً واضحا وتناقضا غير مبرّر .

كما لاحظ القدماء ضرورة « التّناسب بين شطري البيت مـن حيـث القـوّة والضّعف ، وأنكروا قول جميل :

ألا أيّها الرّكب النّيام ألا هبّوا   أسائلكم هل يقتل الرجلَ الحب

---

[261] عبد الحليم حفنى ، **مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسيه** ، ص27 .

[262] أبو عمرو الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ج 1 ، تح : عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ص 228 .

وقالوا : إنّ النّصف الأوّل في البيت كأنّه أعرابيّ في شملة ، والنّصـف الآخـر مخفت مفكّك كأنه - وا – من مخنّثي العقيق »[263].

وللنّاقد الروسيّ يوري لوتمان في كتابه " تحليل النص الشعري " كلام موفّق في طرح الإشكالية التي نحن بصددها ، والتّي تتعلّق بعلاقة البيت بالقصـيدة ، حـين يقول : « ومن القواعد البنائية الأساسية في النّصّ الشعريّ تنبغي الإشـارة إلـى التّناقض التّالي: ذلك أنّ كل عنصر دال يميل إلى أن يطرح نفسه ، بوصفه علامةً ذات دلالة مستقلة. هذا على حين يتجلّى النصّ ؛ كما لو كان سلسلةً تعبيرية مركبة لبناء واحد . ومن ناحية أخرى ينزع نفس العنصر في ذات الوقت إلى طرح نفسه باعتباره جزءا من علامة ، على حين يحظى الكل نصّي بمظهر العلامة الواحـدة ذات الدلالة التي لا تقبل القسمة أو التجزئة »[264]. وهو يقصد بالعنصر الدال الذي يميل إلى نوع من الاستقلال البيتَ الذّي له من المميّزات والإمكانـات المعنويـة والتركيبية والصوتية في آن ما يؤهّله إلى تحقيق نوع من الوحدة المؤقّتة . وفـي الوقت نفسه يظهر بوصفه داخلا في سياق بناء متكامـل يمثّـل وحـدة لا يمكـن تجزيئها هي القصيدة . ولكنّ لوتمان يحاول أن يتلافى هذه الإشكالية بتشبيه البيت بتلك الوحدة المنتمية إلى بنية قصصية ، ممّا يوجب أن تكون لها علاقـة سـياقية تركيبية داخل هذه القصة ، كما يرى أنْ ليس من التناقض ولا من قصور الفهم أن ننظر إلى البيت على أنّه عنصر مكتمل يأتي بعده عنصر الفقرة الشعريّة باعتبارها أيضاً عنصرا مكتملا ، يأتي بعده مستوى النصّ بوصفه بنية كبرى[265].

وإذا أردنا أن نبحث هذه الإشكالية في القصيدة الشعبية ، فلا شك أنّ أهمّ عنصر يُكسِب البيت الشعري الشعبي وحدته واستقلاله النّسبي عن القصيدة هو القافيـة ، خاصة وأنّ الشعر الشعبي يعتمد في جانب كبير من شعريته على الإلقاء الصوتي والتقاليد الشفوية ، فباكتمال الدورة الإيقاعية الوزنية بعشر مقاطع في البيت التـي تتكرّر بشكل منتظم ؛ ينشأ الإحساس بالوزن لدى السامع ، وتؤدّي القافية دورهـا الصّوتي خاصّة في استقلال البيت عن غيره من الأبيات ، إذ القافية مركـز ثقـل

---

[263] يحيى جبّوري ، **الشعر الجاهلي** ، ص 263 .
[264] يوري لوتمان ، **تحليل النص الشعري** ، ص 81 .
[265] المرجع نفسه .

كبير في القصيدة. ومن هذا المنطلق تجد الشعراء الشعبيين يركّزون على إحـداث وقفه عروضية بعد كل بيت لتدلّ صوتياً رفقه القافية على استقلالية البيت ، أي أنّ القافية هنا إشارة صوتية أشبه بالرنين الصّوتي الذي يدلّ على نهاية السّطر عنـد الكتابة بالآلة الكاتبة [266].

ومن أجل تأكيد هذه الاستقلالية ، يضيف الشاعر إلى هذه الوقفة العروضـية وقفةً تركيبية (أو نظمية) ، بحيث نجد انقفال البيت عند الشاعر مرتبطا بإقفـال الجملة ، فما إن ينتهى البيت ، و تسجّل القافية صوتياً حتّى تنتهي الجملة تركيبيـاً ولانجد نقصاً لأحد عناصر الجملة فلا يحتاج البيت إلى غيره ، مما يـدفع إلـى القول بأنّ هناك ترابطاً بين الوقفه العروضيه و الوقفه التركيبية النظمية (الجملية) في القصيدة الشعبية ، و لعلّ هذا من عناصر الوحدة فى البيت الشـعري حـين يكون جملةً اكتملت عناصرها .

مما يلاحظ أيضاً أنّ هناك نزوعاً في الغالب لدى الشعراء الشعبيين إلى إيجاد مثل هذه الوحدة التركيبية حتى على مستوى الشطر في أغلب الأحيان ، حيـث لا وجود لارتباط تركيبي بين الشطرين الأول و الثاني في البيت الواحـد ، فـالأوّل مكتمل نحوياً ودلالياً و الثاني كذلك ، ولا يرد هذا الأخير إلا ليزيد في معنى الأوّل ممّا يجعله مكتملاً، وليس أساسياً فى المعنى . و ربّما الذي دفع الشعراء إلى هـذا هو حرصهم على تدعيم البيت بقافية ثانية تنتهي بها الأشطر الأولى في القصيدة ، فتصبح القصيدة ذات قافيتين؛ قافية للشطر الأول و أخرى للثاني. و من ثمّ يتأتّى حرص الشاعر الشعبي على إعطاء نوع من الاستقلالية للشطر الأول عن الثاني ، طالما أنّهما ينتهيان بقافيتين مختلفتين ، وكأنّ الشاعر يذهب إلى « أنّ صفة الشعر الجيّد تكمن في قدرة الشاعر على إحداث انسجام بين الوقفة العروضية والدلاليـة والنظمية معاً ، ومن ثمّ فإن الصراع الدائم بين الوزن و النظم ينتهي لصالح الوزن في هذه الحالة من الصراع»[267].

---

266 المرجع نفسه.

267 محمد بنيس ، **الشعر العربى الحديث** ، ج 1 (التقليدية) ، ص 53 .

مثال هذا الاستقلال الذي يتمتّع به البيت ، وحتّى الشطر الواحد ما يرد عنـد الشاعر السّماتي حين يقول[268] :

يا خوتي راعوا ترا كانش حاكم	ومدرّس علم النسا يعرف معناه
يعزم ليّ راه شقفي يتلاـطّم	في بحر العشّـاق والما لوغطّاه[269]
بكـري كنت صغير لسّع نتعلّم	حاكم في شط البحر وندور معاه[270]
الـلي دخلو راه خلاّه معدّم	وبحر الظلمة كم من واحد فوتاه
يا لاحقهم راك تعيى وتنـدّم	وتعذرني وتقول راه الـحق معاه[271]

نلاحظ في القصيدة أنّ الشّطر الأول من كل بيت مكتف بذاته صوتيا ، حيث أنّ له قافية تختلف عن قافية البيت ، كما أنّه مكتف نظميًا وبحيث نجد عناصر الجملة فيه مكتملة غير محتاجة لما تبقى في الشطر الثانى . أما دلالياً فالمعنى فيه كامل و يأتي الشطر الثانى ليتمّ المعنى أو يضيف إليه ، لا ليكمله إذ هو كامل ، فقـول الشاعر مثلاً:

ياخوتى راعوا ترى كانش حاكم ....

جملة مكتمله دلالياً ونحوياً ، و يأتي الشّطر الثاني فقط لزيادة التوضيح ، حيث يقول الشاعر :

.... ومدرس علـم النسا يعرف معناه

ونجد النظام نفسه يتكرّر في باقي الأبيات ، ففي قوله مثلاً :

يغصب ليّ راه شقفي يتلاطم

ف " يتلاطم " فعل لازم نحوياً لا يحتاج إلى غيره إلا على سـبيل الزيـادة فـي التّوضيح.

---

[268] الراوي الشاعر أحمد سعدون ، كما وجدنا القصيدة في نسخة من : الإذاعة الأدبية لبوعلام بن السايح تعود إلى مارس 1955 .
[269] يعزم : يأتي مسرعا – شقفي يتلاطم : بمعنى أنّ سفينته تتلاطم في البحر .
[270] بكري : قديما – لسّع نتعلّم : ما زلت في مرحلة التعلّم .
[271] تعيى وتندّم : ستندم يوما ما .

ويسير الشّاعر ابن تريبه الاخضر على هذا المنوال في الحفاظ على اسـتقلالية البيت، وعلى الميل الى استقلالية الشطرالأول أيضاً ، وذلك في قصيدتة التي يقول في بعض أبياتها[272] :

لا تامن يا صاحبي في الدهر اشيان	زاد نقّص في اصحابو
ارخص من كان غالي في الميزان	وبرد في السومة ريالو
كي طار الفكرون و تبدّل المكـان	دار اظفار ونيبان طالو
عاد التيس يحوم بجرسو شرنـان	والعقّبة اليوم ذالـ ـوا

ففي كل بيت من أبيات القصيدة نلفي هذا الاستقلال ، وإضافة إلى ذلك نلفي هذا الاكتفاء في الشطر الأول في كل مرّة عن الشطر الثاني . يوظّف الشاعر زيـادة على هذا ما يمكن تسميته شعرية الاختصار إثباتاً للقدره على الإمسـاك بالمعـاني واستخداماً لأقلّ الألفاظ و أقصر الطرق لإدراك المعنى ، إذ إنّ الاختصار وتركيز المعنى ، وتكثيفه ، وكذا الاقتصاد في اللّفظ يعدّ ميزة الشّاعر المتمكّن و دليلاً على القدرة اللغوية و التحكم في أقسام الكلام ، و هذا كما هو ظاهر سير وراء التقاليـد العربية القديمة في الحكم على الشاعر ، فأغاب البلاغيين و النقاد القدامى كـانوا ينظرون بعين الإعجاب والتقدير للشاعر الذى يستطيع أن يركّز معناه أو معانيـه في أقصر مبنى ممكن ، حتى يصل إلى أن يصبح بيت أو جزء مـن بيـت لـه موصوفاً بأنّه مثل سائر ؛ و هو العبارة البالغة حدّاً كبيراً في الإيجاز يستشهد بهـا في الحالات و المقامات المشابهة . وحتى وإن لم تكن هذه الميـزة شـرطاً عنـد الشعراء القدامى ، إلاّ أنّها كانت مستحسنة (أن يكتفى بجزء من البيت) ، فقد « سئل حماد الراوية : بأيّ شىء فضّل النابغة الذبياني، فقال: إنْ تمثّلت ببيت مـن شعره اكتفيت به ، مثل قوله :

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة	وليس وراء ا للمرء مذهب

[272] الراوي الأستاذ مصطفى حرّان .

بل إن تمثّلت بنصف بيت من شعره اكتفيت به ، و هو قولـه : و لـيس وراء ا للمرء مذهب ، بل إن تمثّلت بربع بيت من شعره اكتفيت به ، و هـو قولـه : أي الرجال المهذّب ؟ » [273].

لكن هذا الاستقلال النسبيّ للشطر أو للبيت لا يعني غياب اللحمة بينـه و بـين الشطر الثاني أو الأبيات الأخرى ، لأنهما ينزعان إلى إقامة صلة مع ما يليهما في بعض الأحيان إرادة في التوحّد في القصيدة ، و إن كان ذلك قد يكون لأغـراض معينة كالتأكيد مثلاً ، و تكون هذه الصلة بطرق مختلفـة ، أهمهـا : واو الـربط أو الضمائر . نقف على ذلك في قول السماتي مثلاً :

هم الحب و زاد ليّ بالتفكار   و انت زدت لخاطري بعض اعلالو

فالشطر الأول ـ مع أنّه مكتف بذاته نحوياً و صوتياً ـ يرتبط بالشـطر الثـاني بالواو التي تقيم لحمة بينهما ، أو قوله في القصيده نفسها :

أنا ضرك عدت ساكن ليك جوار   والجار على الجار مولاه يسالو

ياك انت مولى المزية فى الاطيار   واذا درت الخير ما زلت تنالو

أو قوله:

عنّي راه بعيد جوبه والقفـ ـار   دونو طاح الغيم نيّل باكحالو

فقد ربط الشاعر بين أشطر أبياته بتوظيف هذه القرينة اللفظية (الواو) التي تدلّ على هذا الارتباط ، و تزيد في وصل الشطرين في كلّ بيت ، إذ إنّ بينهما أصلاً لحمة سياقية حالية تستشفّ من معنى الشطرين ، كما وظّف الشّاعر فـي البيـت الأخير الضمير المتصل (الواو فى : دونو) الظاهرة فى الشطر الثاني من أجل إقامة حبل اتّصال بين الشطرين أكثر .

نجد مثل هذا عند الشاعر ابن كريو أيضاً في قوله[274] :

كي قرّبتو غرغرو دمْعات العين   والتنهات مع البكا جاني هايم

تفكرت رجال مثلو غابوا ويـن   كانوا للشّدّة ذْخاير و غْـنايم

---

[273] بدوى طبانة ، **قضايا النقد الأدبى** ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، القاهرة ، 1971 ، ص 19.

[274] ابن كريو ، **الديوان** ، ص 119 .

وقد يلجأ الشاعر إلى وسيلة أخرى يربط بها السياق اللفظي بين شطر و شـطر وبيت وآخر ، تتمثّل في تكرار وحدة لفظيّة بعينها تؤدي دور الجمع والربط بينهما ، فتشعِر المتلقي بأنّ هناك لحمة بين الشطرين في البيت الواحد أو بين البيتـين ، بالإضافة إلى « أنّ الوحدات ليست زائدة ، لكونها تلعب دوراً دلالياً ، سمّاه القدماء التوكيد ، ولكنّه بالإضافة إلى ذلك يجمع ما تفرّق من الأبيات »[275]. ويظهر هـذا مثلا في قول ابن كريو في القصيدة السابقة نفسها :

يا ما ابرك بعض الصباحات رضيّين	تتنسّم الافراح من وقت ضْياهم
صباحي ذا اليوم زاهـ ـ ـ ر برياحين	اصبحت جواب لهول بـ ـمقاسم
جوابو يسوى خـ ـزاين ذا القرنيـ ـ ن	مرصّع بابيات من حسن الناظم
كي قريتو غرغرو دمعات العيـ ـ ن	والتنـ ـهات مْع البكا جاني هاجم
تفكرت رجال مثلو غابو ويـ ـ ـ ن	كانـ ـوا للشدة ذخاير و غنايـ ـم
كانوا وقت حضورهم الاعسار تهين	مثل الغيث اذا هطل وقت مواسم
الناس الزينين لو ماتوا حيّـ ـ ـين	حيّـ ـين بخصْـ ـلات تتعاد وراهم

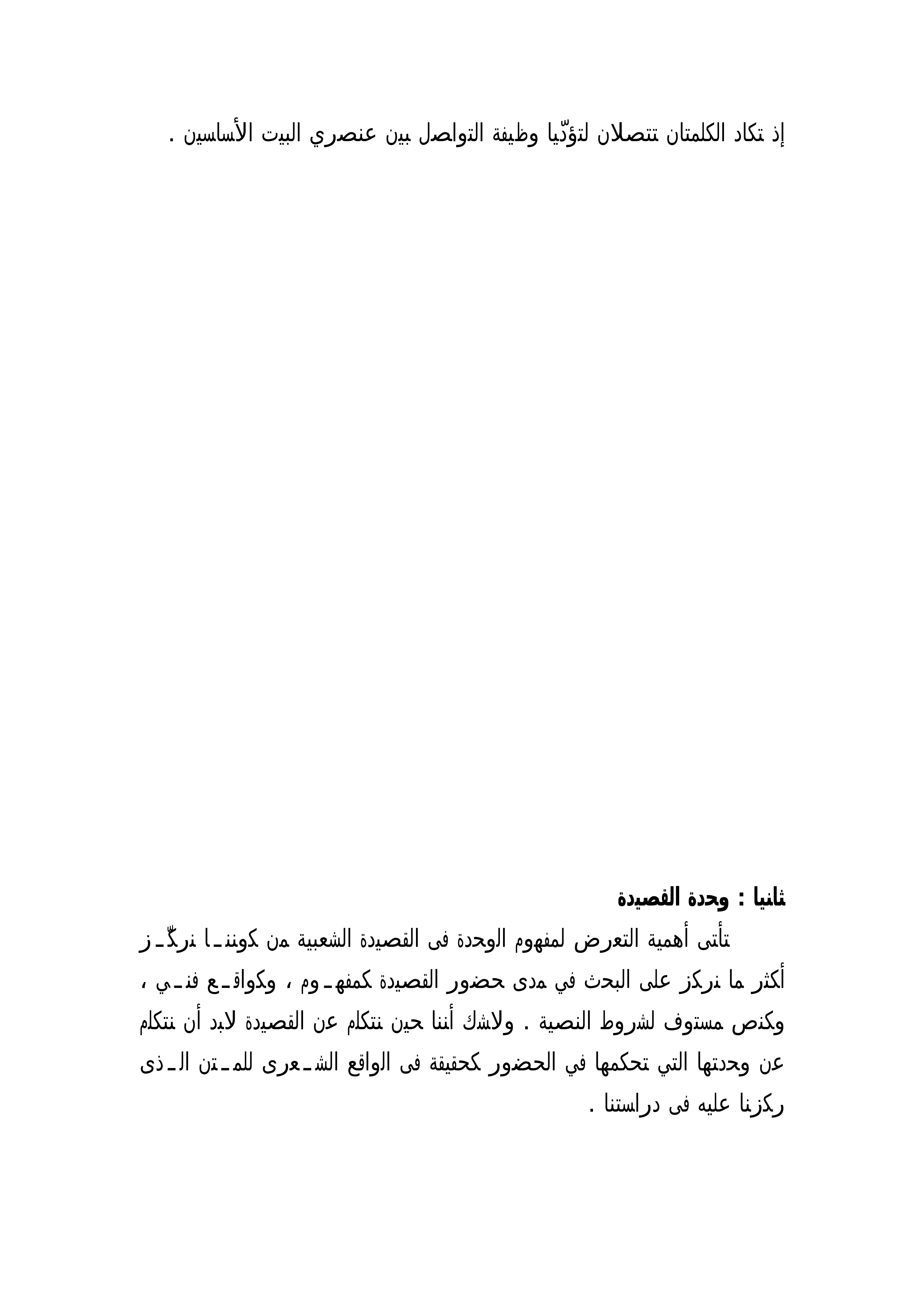
فعلى الرغم من أنّ البيت هنا « وحدة إيقاعية تكافح من أجل الاسـتقلال عـ ـن غيرها في القصيدة ، إلاّ أنّه في الوقت نفسه يحتفظ بعناصر داخلية فيه تجعلـ ـه لا ينفصم عن بنية القصيدة الإيقاعية و الدلالية »[276]. فبالإضافة إلى توظيف الضمائر المتصلة في أغلب الأبيات ، فهناك أيضاً خاصية التكرار حيث نجد كلمة الصـ ـباح الواردة في البيت الأول تتكرّر في البيت الثاني ، كذا كلمة جواب الواردة في البيت االثاني تتكرّر بلفظ : جوابو في بداية البيت الثالث ، و هي تترجم إلحاح عاطفـ ـة التقدير و الحبّ تجاه هذا الرجل من لدن الشاعر ، إلاّ أن هذه التكـ ـرارات تـ ـؤدّي أيضاً دور الروابط اللفظية التي تؤكّد على العلاقة الوطيدة بين الأبيات ، أو بـ ـين الشّطرين في البيت الواحد كما في قول الشاعر :

الناس الزينين لو ماتوا حيين	حيّين بخصلات تتعاد وراهم

---

[275] محمد بنيس ، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية** ، دار العودة ، ط 1 ، بيروت ، 1979 ، ص 59.

[276] بارتون جونسون ، دراسة يوري لوتمان البنوية للشعر ، تر : سعيد البحيري ، مجلة الفكر العربي ، كانون الثاني وشبّاط ، السنة الرابعة ، 1983 ، ص 155 ، نقلاً عن : إبراهيم خليل ، **النص الأدبي / تحليله و بناؤه** ، ص 155 .



إذ تكاد الكلمتان تتصلان لتؤدّيا وظيفة التواصل بين عنصري البيت الأساسين .

ثانيا : وحدة القصيدة

تأتى أهمية التعرض لمفهوم الوحدة فى القصيدة الشعبية من كوننـا نركّـز أكثر ما نركز على البحث في مدى حضور القصيدة كمفهـوم ، وكواقـع فنـي ، وكنص مستوف لشروط النصية . ولاشك أننا حين نتكلم عن القصيدة لابد أن نتكلم عن وحدتها التي تحكمها في الحضور كحقيقة فى الواقع الشـعرى للمـتن الـذى ركزنا عليه فى دراستنا .

ومن جهة أخرى ، لاحظنا حين تعاملنا مع رواة الشعر ، و حتّى مع الشعراء الشعبين المعاصرين الذين يعدّ الشعر الشعبى للفحول القدماء بالنسبة إلـيهم أثـرا يقتدى ، كلّ هؤلاء وجدنا لديهم إحساساً بمعنى القصيدة و قيمتها ككيـان متكامـل موحد ، حتّى أنّهم يصرّون كلّ الإصرار في حالة القراءة أو استعراض ما حفظوه من شعر على أن تقرأ القصيدة كاملة غير منقوصة من بدايتها و حتّى آخر بيـت من أبياتها ، و أن لا تتمّ مقاطعة القارىء شاعرا كان أو راوية ، أو إيقافـه عنـد القراءه ، و كأنّ الاكتفاء بجزء من القصيدة أو قطعة منها يفسـد عنـدهم بنيـة القصيدة ، فلا تستطيع أن تبلّغ إلى المتلقي المستمع شخصيتها الكاملة إلا بقـراءة كاملة في ظروف تلقّ جيّدة ، لا يتخللها انقطاع ولا تشويش . كما لاحظنا أنّ مـن الأسماء التّى تسمّى بها القصيدة (الكلْمَة) ، و كأنّ القصيدة هي كلمة في ارتباط أجزائها وعناصرها وتكاملها ، وفي كونها لا تؤدّي دلالتها إلاّ متماسكة متضامنة. وعلى هذا الأساس يحقّ طرح السؤال التالي : ما هى العناصـر والأدوات التـى تحقق للقصيدة الشعبية هذه الوحدة ، بحيث يصبح من الأهمية بمكان أن تعطي كلّ هذه الأهمّية لنصّها الكامل ؟

وقبل محاولة الإجابة عن هذا التّساؤل ، ينبغي أن نصرّح بحقيقة وجـدناها ماثلة في المتن الشعري الشّعبي الذي درسناه ، مؤدّاها أنّ هناك قصـائد شـعبية تنزع إلى نوع من الوحدة الموضوعية الواضحة الجلية ، إذ نجد الشاعرمن البداية الى النهاية يلتزم موضوعاً واحداً . كما أنّ هناك قصـائد أخـرى تتعـدّد فيهـا الموضوعات – ولوظاهرياً - إذ تتوالى مجموعة من الوحدات الموضوعية التـي تشكّل في النهاية بناء القصيدة الكلّي. ولا شكّ أنّ في هذا النّوع من القصائد وحدة خفيّة يمكن إدراكها و تفسيرها ، « وكون طريقة ما في التّحليل قـد تقـود إلـى اكتشاف وحدة من نمط معين ، تخفق طريقة أخرى في جلائها لا يعني بذاته انتفاء وجود وحدة خبيئة في القصيدة ، و لا وجود وحدة واضحة كذلك » [277].

---

[277] كمال أبوديب ، **الرؤى المقنعة / نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986، ص 48.

طبعاً هذا النوع من القصائد ـ أو ما يشبهه على الأقل ـ ليس غريباً عن تراثنا الشعريّ العربيّ القديم ، لأنّ هذه الظاهرة عرفت في الشّعر الجاهليّ ، و قد تصدّى لها بالدراسة و التفسير كثير من الدارسين ، فمن القدامى ابن قتيبة في دراسته لقصيدة المدح و تنوّع وحداتها الموضوعية . لكن أهمّ من درسها هو القرطاجني في منهاجه ، حيث قسم القصائد القديمه إلى : قصائد بسيطة و قصائد مركّبة . بينما تعرض لها بالدرس و التفسير باحثون محدثون من أمثال : محمود شاكر ووهب رومية ومصطفى ناصف ، وكمال أبي ديب الذي يرى أنّ القصائد الجاهلية حكمها تيّاران يتضادان .

- أولّهما : تيّار تسيطر عليه حالة انفعالية واحدة فى القصيدة ، و يظهر هذا خصوصاً فى تجارب الهجاء و الحب و بعض الخمريات ، و في المراثي ، وقطع الوصف القصيرة .

- بينما التّيار الثاني : أكثر عمقاً و تجذّراً في دلالته الوجودية ، وفي احتفائه بالحياة وإحساسه المأساويّ بحتمية الموت .

و يتجسد التيار الأول فى نوعين من البنيه :

1- بنيه وحيدة الشريحة .

2- بنيية متعددة الشرائح .

بينما يتبلور التيار الثاني دائماً في بنية متعدّدة الشّرائح .[278]

القصيدة البسيطة :

هناك قصائد شعبيه يسودها نفسٌ شعري واحد ، و يحكمها إطار موضوعي متحد على الرغم من بعض الإسهابات في الوصف و المحاكاة التي قد ينساق الشاعر وراءها أحياناً في أثناء القصيدة . وهذا النوع هو الغالب عموماً على قصائد المتن ، يمكن أن نضرب مثلا على هذا النوع الأول بقصيدة مشهورة للشاعر عبد ا بن كريو " قمر الليل" التي يقول في بعض أبياتها :[279]

قمر الليل خواطري تتونّس بيه   نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالي

[278] المرجع نفسه ، ص ص 48 - 49 .

[279] عبدالله بن كريو ، **الديوان** ، ص 110 - 111 .

ياطالب عندى حبيبه ليه شـ ـبيه	من مرغوبى فيه سهري يحلا لي
نبات نقسّم في الليالى ننظر ليـ ـه	يفرقني منّو الحذار التّـ ـ ـ ـالي[280]
خايف لا بعض السحابات تغطيه	واذا غاب ضياه يتقيثر حالـ ـي
ياسايل عن خاطري واش مسهّيه	مع الريم اللى جلى قلبى جالـ ـي
ياتهواسى خاطري واش يـ ـداويه	وين الطب اللي يناسب لاعلالي

أوّل ما يمكن ملاحظته من عناصر الوحدة فى القصيدة هو موضوع الغـ ـزل الذى يعطيها وحدة موضوعية واضحة . بالإضافة إلى ذلك ، تظهر هذه الموجات النفسية التي تتوالى ، وينفث الشاعر من خلالها لواعج المعاناة و الحزن ، ليخفّف عما يعانيه ، و يعترف بمكنوناته لعلّها تنقص من وطأة الأسى التي يعانيها و لهذا تنطلق القصيدة ببيت يمثل بالنسبة إلى الشاعر اللحظة التي بدأ من خلالها عـ ـيش هذه التجربة المريرة ، وهي لحظة مشاهدته للقمر الذي استانس به ، ولكنّه أيضـ ـاً هيّج له مكامن الذكرى ، ذكرى الحبيب المفارق :

قمر الليل خواطرى تـ ـتونس بيه	نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالي
ياسايل عن خاطري واش مسهّيه	مع الرّيـ ـم اللي جلى قلبي جالي

ثمّ يحكي الشّاعر عن مقدار المعاناة التي يعالجها ، ومن ثمّ عن ذهابه إلى طلل المحبوبة الذي يدفعه إلى أن يرسل إليها رسالة مع مندوب يختاره ، ثمّ تعلو نبـ ـرة الحزن والعناء لدى الشاعر التي تدفعه إلى الدعاء على المحبوب . وكما هو ظاهر فإنّ القصيدة تعتمد على نوع من الوحدة النفسية التي تتمثّل في تطور ونموّ وتأزّم الحالة النفسية للشاعر عبر توالي الأبيات ، والتي تذهب بالشاعر مذاهب شتى في الاستئناس بالسهر مع القمر ، إلى الذهاب إلى الطلل ، إلى محاورة المحبوبة مـ ـن خلال المندوب ، ثمّ إلى مرحلة الدعاء على المحبوب .

وإذا كانت التجربة النفسية للشاعر غير كافية لوحدها لإحـ ـداث الوحـ ـدة فـ ـي القصيدة، لكنّها على الأقل تساهم بقدر وفير في إحداث هذة الوحدة ، أو كما يقول

[280] الحدّار التالي : أذان الفجر الأخير .

صاحبا كتاب "نظرية الأدب " : « وأمّا في العمل الفني ذاته فليست الحقيقة النفسية ذات قيمة فنية إلا إذا متّنت التلاحم والتركيب » [281].

مثال آخر عن هذا النوع من القصـائد البسـيطة ذات الموضـوع الواحـد أو الشريحة الواحدة بتعبير كمال أبي ديب يمكن الوقوف عنده ؛ يتمثّل فـي قصـيدة محمد بلخير " سلاّك المغبون " التّي يقول فيها[282] :

سلاّك المغبون في أرض القـِفارْ	قادر كل غريب لبلادو تدّيـ ـ ـه

فرج ياربّي على من ضاقت بيه

سلّكْنِي ما بين سد وسد احـجـار	والمغبون يشوف لو كان بعينيه
سلّكني من ضيق العْدُوْ والتّزْيـارْ	قادر تْبني الرّيحْ والكافْ توطّيهْ
سلكنى كما ساك طه في الغـار	جا الحْمام والعنكبوتْ سداوْ عْلِيهْ
سلاّكْ أبْراهيم منْ لهفات النـار	برْداً وسلامْ حاجـ ـ ـهْ ما تاذيهْ
رزقك وامْرك ما علمنا ِليهْ خْيار	قادر تفني الحيْ والميتْ تحْييـه
العبد الضعيف ما لقى طاقه للأضرار	وظن عليك بلا طبيب انت تبريه
ما عندي طاقة ولا بيدي مقْدار	هم الحبس وزاد هم الضـر عليه
الطيب للناس لي راه امـ ـرار	والشكوى للّي خـ ـلقْني لاغيرِيهْ

تعتمد القصيدة كما نرى على بنية كبرى - بلغة اللسانيات النصية – هـي الإرادة في التّحرّر من السجن ، ولقاء الأحباب في الوطن (السلاكْ بالدراجـة). ولهذا نجد أنّ جزءًا كبيرًا من القصيدة يحوي علامات لغوية مبثوثة فـي أجـزاء القصيدة لتدلّ على سيطرة هذه البنية الكبرى ، وأهمّ علامةٍ هـي : سـلاّك التـي تظهر في البيت الأوّل المتصدّر . ومن ثمّ في البيـت الثـانى والثالـث والرابـع والخامس والخامس عشر ، وقد تظهر علامات مرادفة لهذه اللفظة مثل (الميّـت تحييه – حبس الرومي لاتخلّي مسلم فيه – ويولّي عنده الحبس الاّ تفْكار - وحتّى العز نجيه ، والذل نخلّيه ..) . أمّا الجزء الأخير في القصيدة فكلّه تشوّق للأحباب وحنين لأيامهم ، وهنا تتكرّر علامة التحسر " ياحسراه " أكثر من مرّة في الأبيات

---

[281] رينه ويلك و أوستن وارين ، **نظرية الأدب** ، ص 96 .

[282] الراوي بوقماشة الشيخ حفيد الشاعر محمد بلخير ، أخذنا منه القصيدة مكتوبة بعد لقاء معه في بيته بعين كرمس – تيارت – حيث يسكن ، في تاريخ : 10 – 06 – 2005 .

ولاسيما في بداياتها . وكما هو ظاهر فإنّ البنية الكبرى للقصيدة وهي تتمحـور حول التّحرر من السّجن تؤدّي دوراً كبيرا في توفير عنصر الوحدة في القصـيدة بالإضافة إلى العلامات النصّية اللفظية التي توفّر خاصّية التّماسك في أجزاء النصّ ، وتحميه من التشتّت ، ولاسيما لفظة " سلّكني " أو "سلاّك"، ولفظة " ياحسراه "..

وقد يلجأ الشعراء في هذا النوع من القصائد إلى تقنيات أخرى تضمن للـنصّ تسلسله المطلوب ، ونسقه المتوالي عند إلقائه على المستمعين . وبالتّالي تتوافر له خاصّية الوحدة ظاهرة جلية ، ويكون ذلك بطريقة تثبت فـي الآن نفسـه مقـدرة الشاعر على استخدام الألفاظ والتلاعب بها من خلال توظيف ما يسمّى في البلاغة العربية : ردّ الأعجاز على الصدور ، الذي قد يظهر في جزء من القصيدة بشكل عادي ، ولكنّه عند بعض الشعراء الشعبيين قد يوظّف في كلّ أبيات القصيدة ، أو مايسمّى في الشعر الشعبي بظاهرة " بوجناح " ، حيث يبني الشّاعر بدايةَ كل بيت على نهاية البيت السّابق له من خلال تكرار كلمـة أو عبـارة وردت فيـه »[283].

يظهر مثل هذا التوظيف لهذة التقنية في القصيدة للشاعر بيطار حين يقول :[284]

لاه كميت وصايتي ياقاصدني	تستهزى والاّ لعبْ بيك النّسْيانْ
النّسْيان خْطاك وانت متغاني	ميّـزْتَكْ مازال ترجع للنكران
النـكران إذا نكرتو تخبرني	على خاطر يلزمك منّو الأيْمان
اذا حلفت بيـ ـهم واكفيـني	هذا مايوجب على حد الخدعان
الخدعان علاه ولفي تـنفينـي	غير اهدر لي بالخبر كما هُو كانْ
كما كانت حدثاتـ ـ ـك حدثـنـي	نعرف وصّاتك على نار الهُجران
الهجران اللي صادها كي هجراني	قول لها: ضري وضرك جاو اقران

القصيدة المركبة :

283 لقاء مع الباحث والراوى : مصطفى حران – مذكور سابقاً .

284 Si Bou hamza **, Trois poetes Algeriens** ..p 312

هذا النوع الذي سمّاه كمال أبو ديب القصيدة ذات الشـرائح المتعـدّدة فـي دراسته للقصيدة الجاهلية قد نجد له شبيهاً في القصيدة الشعبية ، وحيث القصـيدة تتركب من موجات موضوعية أو وحدات موضوعية ، كي لانقول أغراضاً ، لأنّ كثيرا من النقّاد ثاروا على مصطلح الغرض الذي أساء في نظرهم للقصيدة العربية القديمة ، وجعل الدّارسين يقولون بغياب كلّ معاني الوحـدة فيهـا ، ورأوا أنّـه مصطلح نسبي أيضاً ؛ بمعنى أنّه لا يستوعب كلّ الموضوعات التي ظهرت فـى القصيدة العربية القديمة ، كما أنّ تقسيماته ليست دقيقة ، مثلا إذا تأمّلنا الوصـف باعتباره غرضا ، ألا يمكن أن نقول إنّ تقنية الوصف قد توجد في أغراض عديدة كالغزل والرثاء والهجاء وغيرها ...[285]

هذه الوحدات الموضوعية التّي تتوالى في هذا النوع من القصـائد الشـعبية ، وبشكل يبدو في الظّاهر غير متوفر على الوحدة ، ويظهر أنّه متنافر . وقد يكون حضور بعض الوحدات الموضوعية داخل القصيدة في شكل إسهاب يخـرج مـن خلاله الشاعر على موضوع القصيدة الأساسيّ إلى عنصر معيّن يسترسـل فـي وصفه ، حتّى تكاد تحسّ أنّه يمثّل وحدةً موضوعية قائمة بذاتها . يمكن أن نضرب لذلك مثلا بقصيدة السّماتي الرباعية التي يقول فيها :[286]

يا حاذق الاطيار	لله ديـ ـ ـر مزيّه
لتوريـة المختار	نعطيك ذي الوصيّه

قل لو: حْبـ ـ ـيبك بار	يا رايـ ـ ـس الاوليا
راني اليوم وحيـ ـ ـد	والبـ ـ ـ ـ ـ ـر بعيد[287]
ما صبت وكـ ـ ـ ـيد	هـ ـ ـ ـروال بالمطايا[288]

---

[285] ينظر مثلا : محمد أيوب المؤدب ، مفهوم الغرض في الشعر العربي / نحو بناء جديد للمفهوم ، مجلة مجمع اللغةالعربية بدمشق ، ج8 ، مجلد80 ، ذوالقعدة 1425 / كانون الثانى (يناير) 2005 ، ص ص109 – 110.

[286] عن الراوى : بو هلال عبد القادر و بعد لقاء معه فى بيته بالمجبارة (20كلم جنوب الجلفة) ، تاريخ : 11 09 2001 الساعة 13:00 .

[287] البر بعيد : المسافة بيننا بعيدة .

[288] وكيد : فرس – هروال : قادر على الجري السريع .

من صابلي زرّاب   أبـــــيض لوّاب[289]
رماح جير قباب   روضات الاولــــيا

مثال برج سحاب   مــــن بعد الصباب
سماه دار قباب   وبقات الارض مرايه[290]

في اللون كي الرهدان   شــــاش الكتّان[291]
جادو خبا ساطــان   مــــثال يا هذايا

والاّ ازرق شكنان   عــــالي شرنان[292]
عنقو جبا وازيان   وســمايمو شاميّه[293]

وعطاه عود الزان   جــــرّد لكاّن
جادو صفا وازيان   كــي لاح البلّيه

قمري معاه اقران   داروا جــنحان[294]
برّي سكن كيفان   مــهوش للبلديّه[295]

والاّ احمر يدكــان   فــــتّح نعمان[296]
شراّد كي الصحوان   مـريوح بالوحّايا[297]

---

[289] زرّاب ولوّاب : بمعنى سريع .

[290] شبه فرسه بلون السحاب الذي ينشأ بعد نزول المطر (من بعد الصباب) ؛ حيث تكون السماء أشدّ صفاء ، فيظهر السحاب فيها بلون لا مثيل له .

[291] شبيه بالثلج ، ثمّ بالشاش ؛ وهو نوع من القماش الرقيق المتميز البياض والذي يستخدم في تضميد الجروح .

[292] عالي شرنان : قامته عالية ، له أصوات قوية يصدرها عند الجري .

[293] جبا : بمعنى أنّ عنقه مرتفع – سمايمو : سماته .

[294] قمري معاه اقران : بمعنى أنه يشبه القمريَّ في طيرانه .

[295] يشبه القمريَّ البريّ ، وليس القمري الداجن الذي نجده عند سكان البلد أي الحضر، والمعروف أنّ البريّ أكثر سرعة وأقدر على الطيران .

[296] يدكان : حمرته قاتمة ، مثل حمرة شقائق النعمان .

[297] شرّاد كي الصحوان : شارد كالغزال – مريوح : مطارَد – الوحّايّة : الصيادون المطارِدون .

والاّ اعطر وكّـاد   يـ ـ ربي الاوهاد
يتلاح كي العّـ راد   مـ ـحال يهنى بيّا

والاّ اشقر ينيـار   ذهـ ـ ب التجّار
عنقو سبيب اقمار   سنو خماسي غايه

والاّ حماي حـار   كـ ـ ـ ـدري طيّار
طردوه عقلو طار   طـ ـ ـيور علويّه

والاّ اصفر كبريت   رانـ ـي ربّيت
مثلو نشاب البيـ ت   جبنا عليه حكايه

والا ابقع نطّـاط   جـ ـ ـادو يرقاط
في مسيرتو نشّاط   هـ ـروال يا هذايا

والاّ ادهم طرّاح   مـ ـ ـ ـداد الواح
إذا جرى نصّاح   بـ ـ ـلوغ مراديّا

هذون يدّو ليك   ونقـ ـ ـول عليك
مشغول بحبّيك   وا عـ ـ ـالم بيّا

ثمّ يبدأ في وصف أنواع هذ الأفراس التي يتمنى امتلاكها والوانها المحبوبة إليه مما يحسّس المتلقّي أحياناً بأنّ الشاعر قد خرج عن الموضوع . وهـ ذه الظـ اهرة وجدت فى الشعر القديم ، وعالجها بعض النّقّاد الفلاسفة وغيرهم ، مثل ابن رشـ د الذي « يعيب على الشعراء القدماء والمحدثين عـ دم التـ زامهم بوحـ دة الشـ يء

الموصوف ، وخاصّة في قصائد المديح ؛ فإذا كانوا أمام شيء من الأشياء المتعلّقة به اشتغلوا بوصفه ، وانشغلوا عن الممدوح ».[298]

ولكن هل هذا يصدق بالضرورة على قصيدة السّماتي ، وهل يمكن أن نوجـد للشّاعر مبرّراً لهذا الخروج المؤقّت عن ذكر شيخه ، وانشـغاله بوصـف هـذه الأنواع من الأفراس ؟

أوّلا إنّ الشّاعر لم ينتقل إلى وصف الفرس فجأة دون سابق إنذار ، بـل مهّـد لذلك بذكر إحساسه بالوحدة والتّشوّق إلى شيخه الذي لن يستطيع إليـه وصـولا ، وفي أقرب وقت إلاّ على متن فرس جواد غير عاديّ . كما أنّـه بعـد أن أنهـى وصفه ، قال :

هـ ـ ـذون يدّوا ليك ونـ ـقول عليك[299]
مشغول بـ ـ ـحبّيك وا عـ ـالم بيّ

إذا غابو بـ ـ ـاش؟ عـ ـ ـليك نسال[300]
داخل وسط الجاش نـ ـيران دخلانيه[301]

وإذن ، فإنّ هناك نوعا من الوحدة العضوية تقوم على أساس تنميـة الشّـاعر لأقسام القصيدة تنمية عضوية ، بحيث ينشأ كلّ جزء من سابقه نشوءاً طبيعياً مقنعاً ويستدعي الجزء الذي يليه استدعاء حتمياً ، على الأقلّ في نظر الشّـاعر الـذّي أمسكت بتلابيب نفسه وقلبه عواطف الشوق إلى شيخه المختار ومقامه . وبالتـالي لم يجد أحسن توصله من مقام شيخه في أسرع وقت ؛ أحسنَ من فـرس جميـل تتوفر فيه على الأقلّ إحدى الصفات المميزة التي يذكرها بالتّسـال . فهنـاك إذن جانب نفسيّ يسهم هو الآخر في إعطاء طابع الوحدة للقصيدة ، بقدر ما يمثّل رمزاً لمعاناة الشاعر وإرادته وأمنياته في الوصول سريعاً والقرب من مقـام شـيخه .

---

[298] ألفت كمال الروبي ، **نظريات الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد** ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط1 ، بيروت ، ص 198 .

[299] يدّوا ليك : يأخذون إليك – نقول عليك : أقول فيك شعرا .

[300] باش؟: بأي شيء ؟ يريد أن يقول : إذا لم أتمكن من توفير نوع من هاته الأفراس ، فبأي وسيلة أستطيع الوصول إليك ؟

[301] الجاش : الجأش أو الفؤاد - من فرط شوقه لشيخه ، كأنّ نارا داخلية في فؤاده تحرقه .

فالفرس رمزالخفة والسرعة « والخيل جماع عناصر الطبيعة في عنفوانها ، لأنّها خلقت من ريح أو خرجت من الماء والنار ، وهي وسيلة الاتصال بالعالم العلويّ ، "تطير بلا جناح" ، ورمز الخير المعقود بناصيتها والعزّة ، لأنّها في عالم البـداوة ليست الطين والمدر وإنّما الخيل ». [302]

والشاعر يركز هنا على صفات السرعة والخفّة التي تتواتر وتلحّ كثيـراً فـي وصفه للفرس :

- زراب (سريع)
- لواب (سريعاً جداً)
- مثال برجسحاب (فى سرعته)
- قمرى معاه اقران   دارو جنحان
- بري سكن كيفان   مهوش للبادية
- شراد كالصحوان (الغزال)
- مريوح بالوحايه (يطارده الصيادون)
- يربي الاوهاد (الوهاد تقل وتقصر أمام سرعته)
- والا حْماري حار   كدري طيّار
  طردوه عقلو طار   طيور علويه
- والا ابقع نطاطا   جادو يرقاط
  فى مسيرتو نشاط   هروال ياهذايا
- اذا جرى نصاح   ببلوغ مراديه

والفنّ - والأدب جزء منه - ينزع في أغلب الأحيان إلى الترميز وإلـى لغـة الغموض أحياناً ، ويلمّح ولايصرّح بالضّرورة ، وهكذا ينبغي أن يُفهم كثير مـن قصائد الشعر ، ولاسيما الشعبيى منه ، وهي التى تبدو في ظاهرها فاقدةً لعنصـر الوحدة ، ولكننا إذا فهمنا وأوّلنا رموزها وأدوات التعبير التي قد توظّفها ؛ أحسسنا بهذا العنصر (الوحدة) ، واستطعنا أن نقبض على ملامح البنيه التي تحكم زمام

---

[302] محمد عجينة ، **موسوعة أساطير العرب / عن الجاهلية ودلالاتها** ، ج 1 ، دار الفارابي ، ط1 ، 1994 ، ص 344 .

القصيدة . يقول جوناتان كـولار فـي كتابـه " the pursuit of signs " : « إنّ قراءة الشعر بحث عن الوحدة ، والوحدة تكتمل وتستنتج فقط حين يُبعِد القـارىء المعاني الظاهرية والمرجعية للخطاب ، ويمسك خاصّية الوحدة التي تعبّر عنهـا مختلف الرموز الموجودة في القصيدة » .[303]

بالإضافة إلى هذا الشكل من القصائد التي لاحظنا أنّ قصيدة السـماتي مثـال عنها ، هناك نموذج آخر تكثر فيه الوحدات الموضوعية ، وتطول القصيدة . مثال ذلك قصيدة للشاعر أحمد بن معطار تسمّى عند الرواة (كلمة التراس) ، نظـراً لأنّ أوّل وحدة موضوعية من وحداتها ، تتضمّن وصفاً لهذا الرجل (التّـرّاس) حيث يقول الشاعر[304] :

ا ْ لاتراسْ يُغدى متـ ـكاّ ـ فْ	مـولى دعـ ـوة خير يغدى ببريات
زاكي عقلو مايسـب ولايةـذف	مبروك و مدروك ضارى بالخطرات
سمح الوجه سْمَايْمُو زيـ ـن مرهّف	كاسح قلبـ ـ ـ ـو عند ناسو بالخصلات

ثم نلفي وصفاً للرسالة التي سيرسلها الشاعر إلى قومه :

ذا مرسولي يا بني فيه نـوصـف	حاذق سيس لبق سيـ ـ ـ ـد بن سادات
يُغْدالي ببريتي خـ ـط مشـ ـرّفْ	فـ ـ ـ ـيها بسم ا وحمد وصلاة
ماهي مطموسة ولا حرف مصحّف	سـ ـ ـطر مسمّم والحروف المفتوحات
كاغطها ممحور والخط مظـ ـرف	في وسـ ـطو كتْبه اطراف و بيّاضات
سطر مسامي سطر مولاهم يعرف	زايدها تعراق في بعض النونات

ثمّ يذكر الشّاعر هدف هذه الرّسالة :

يقراها عارف ومن لا هو يعـرف	معـ ـ ـناها سلامْ : حلّة وتلادات[305]

ومن ثمّ يذكر الشاعر الأماكن التي تمثّل حدود موطنه الذي يتشوّق إليه :

من الكحلة للمـ ـ ـناكب للطارف	شجْرة والحجرة ، جْبال مع الوطْيات
الباب وسن البـا و اهل الشـارف	ومْسلّمْ عن ناسهم حيْ ومـ ـن مات
الحرشة وجبـال حواص الشّايـف	وكريرش وحوايز امات البـ ـكرات

---

[303] Jonathan Culler , **The pursuit of signs (semiotics , literature, deconstruction)** , Routledge , London , p 89 .

[304] الراوي أحمد الكربوب ، مذكور سابقا .

[305] ـ الحل والترحال

حجر الملح وزيد بسطامـة[306]ردّف كاف الرخمة قمعتو[307] تعلى و جبات

قعيقع وجبال بن علية الخـارف[308] بايزيد مع القناجي[309] المعلومـ ـات

ثمّ يصرّح الشاعر بأنّ هذه هي حدود منطقته التي يتشوّق إليها ، وتهفو نفسـه إليهـا ، وتمتلئ بالحزن لمفارقتها :

هذا حد بلادنا فيها نعـ ـ ـ ـرّف ومسلم عنهم نواحي في الجِـ ـهات

قول لهم: من وحشكم عدت مهجّف[310] كل ليلة نا في منامـ ـ ـي ثمْ نْبات

باغي ناس بلادنا عنّي تعطـ ـف دين مع الدنيا شهادة فـ ـي المَمات

بعد هذا ، نجد تصريحا من الشاعر بالأسباب التي جعلته يغادر بلدته مرغما ، وكأنّ جـوّ التأزّم النفسيّ الذي وصل إلى مداه الأعلى هو الذي دفعه إلى التصريح بالسبب الحقيقـي الذي أرغمه على الغربة :

ابقى يا مرسول في الجلفة موقف عن بشاقا[311] ريـّح ثم بـ ـ ـ ـاتْ

تْقولو في دولْتك رانـي نسخـف غير نكافي فـ ـي ضيافي باللقطات

وزينة في تلها عدت مصيـ ـف غير نلقّطْ فـي حصايَدْ بالمعزات[312]

عاد عْيالي في الحَصايَدْ ويتـ ـفتف بعْد مّا كانـوا نْسـ ـايا محْجُوباتْ

كان الفـدق انتاعنا فيه نتـ ـوف[313] كانت ناسـي عن بلادي صيّاقَاتْ

ويختم هذه الوحدة الموضوعية ببيت حكمة وتفلسف ، نحسّ أنّه في مكانه المناسـب مـن السياق ، حيث يقول :

الدنيا من عادها تغدى تهـ ـدف بَعْد مّا تزهـ ـى تولي بالحسْرات

إنّه نوع من التسلية التي تخفّف على الشاعر همّه ؛ مادامت الدنيا من عاداتهـا (الدّنْيا منْ عادْها) أن ترتفع بالإنسان ؛ تفرحُه وتريحُه ، ثمّ ترمح به مُدبرة مُولّيـة فتشقيه وتحزنه ، ولا تناله منها سوى الحسرات (بعد مّا تزهى تولّي بالحسْراتْ) ثم ينتقل الشاعر إلى الوحدة الموضوعية الخاصة بالفرس ، ولكنّه لايشاء الانتقـال

---

306 - منطقة بالسحاري

307 - مرتفع (كاف)

308 - خرافات تركها ابن علية حيث يقال أنّه حمل جبالا ورماها بعيدا.

309 - جبال بين مجدل وحاسي العش

310 - مشتاق

311 - سي بلقاسم رانبو بشاغا سي احمد وابنه محمد (المعلبة)

312 - شخص بقي عنده في الصيف راعي (بالمعزات)

313 - يجمع القمح

إلاّ أن يكون لذلك مسوّغ ومبرر ، وهو تقاعس المرسول ، وتوقّع طول مكثِهِ فـي الطريق ، ممّا لايبرىء سقيماً ولا يخفف حزن متشوّق :

الـتراس يجيب الاخبار يشظّف   يبطى خبرو مايفك من النّهْتاتْ

وهنا يصبح تمنّي حضور فرس قويّ ، غير عاديّ في سرعته وصفاته مُبـرّراً ، كي يغدو بديلا عن الرّجُل المرسول الذي لايقوم بواجبه ، أو لا يسرع في القيـام به ، يقول الشاعر:

الـتراس يجيب الاخبار يشظّـ ـ ـ ف[314]	يبطى خبرو ما يفك من النهتـ ـات
ا لا شيهان بالسير مولـ ـ ـ ـ ف	كثر الخطرة والقرازي[315] والحركات
اللي ما يعيى وعمرو ما يزنـ ـ ـ ف[316]	يتقطع خف الشطارة في البـهزات
كنيتو طيار بجناح يرفـ ـ ـ ـ رف	ولا برق اذا خطف بعض الـ رعدات
بابور على بحور يهلكوه رياح تزف	ومهول فصل الشتا والبحري صات[317]
مشينة دخـ ـان على العاقب تشاف	قرد رصاص يتلعوه اربـع لحمات
سـ ـلك قراف يجي من البعد مكاف	غير سويعة في الهوا والكلمة جات
كامل ندور العام برباطو يعلـ ـ ف	وعبارو في الليل وعبارو صبْحات

وهنا يجوز لنا أن نتساءل في هذا السياق مع كمال أبي ديب ، في بحثه عـن تفسير لورود الوحدات الموضوعية الكثيرة في القصيدة الجاهليـة ذات الشـرائح المتعددة كما يسمّيها هو حين يقول : « هل يصحّ وصف هذا التّنوّع بأنّـه تفتّـت معنويّ وانعدام للوحدة (أو بنية متفتتة) ؟ أم أنّ هذا النوع يمثّل ، علـى صـعيد تحتيّ عميق بعيد الغور، بنيةً للتجربة ومنحًى خاصاً في معاينة الواقـع ، منحًـى يتجسّد بعد ذلك في بنية متعدّدة الشّرائح قادرةٍ على نقل هـذه الرّؤيـة وإيصـالها بصورةٍ أكثر حدة و تجلياً وكمالا من أيّ بنية أخرى » .[318]

---

[314] ـ يسرع

[315] ـ الغزوات

[316] ـ يلعب

[317] ـ البحري صات : الرياح اشتدت وأصدرت الأصوات .

[318] كمال أبوديب ، **الرؤى المقنعة** ، ص 50- 51 .

إنّ نمط التجربة النفسية التي مرّ بها الشّاعر و مجموع التّوتّرات الّتي انتابتـه هي التي تحكّمت لا شك ، في ورود هذه الوحدات الموضوعية بهذا الشكل وهـذا الترتيب ، القادر وفق رؤيا الشاعر على أداء الدلالة المرادة و الإيحـاء بالأبعـاد المختلفة لهذه التجربة الشعورية . فإذا كانت هذه الوحدات المتواليـة تبـدو فـى الظاهرغير متناسقة أو متناقضة ، أو فاقدة لوحدة الموضوع ، فإنّها فـي غورهـا العميق تمتلك وحدةً نفسية تعود إلى تعبيرها عن ذات الشاعر ، وعـن الموجـات النفسية التي تحكّمت فيه أثناء عيشه لهذه التجربة .

وإذا أردنا أيضاً أن ندرس توفّر خاصية الوحدة وفق آليات أخرى يمـدّنا بهـا علم النص أو اللسانيات النصية ، فإننا سنستقي منها أدوات كثيرة تفيدنا في سـبر مدى توفّر خاصّية النصّية في قصيدتنا هاته . لقد اهتمت اللسانيات النّصـّية فـي دراستها للنصوص بما هو أوسع من الجملة من خلال دراسة خصائص النّصوص الأساسية ، سواء في جوانبها الداخلية أو البنى التي تتحكّم فيها ، أم في خصائصها الخارجية التي تخص السياق التداولى التي تشتغل في إطاره .[319] ومن أهمّ الـذّين عُنُوا بعلم النصّ هذا فان دييك ودي بوجراند ودرسيلار الذين اهتمـوا بنصـوص اللغة الطبيعية ، و حدّدو الشروط التى وجب توافرها في الخطـاب كـي يصـبح ملفوظاً نصّياً أو(نصّاً) ، ولم يكتفوا بدراسة النّصوص الأدبيـة - و إن كـان الاهتمام انصبّ عليها أكثر – بل درسوا كلّ النّصوص اللغوية التـي لهـا بُعـد تواصلي يقتضي وجود مرسل ومرسل إليه ، وسياق تداولى .

وإذا كان من شروط النص توفّر نوع من الوحدة فيه ، فقد اهتمّ هؤلاء بهـذه الخاصية فصاغوا مصطلح البنية الكبرى للنص ، و لهذا عنوا بكل العناصر التـى تحقق هذا المفهوم فى النص ، سواء على المستوى السطحيّ للنصّ ، وهي التّـي تتجلّى في (الدّال) ، أو في البنية العميقة للنصّ (المـدلول) . هاتـان البنيتـان تتجلّيان في النّهاية في المستوى الدّلاليّ الذى ينشأ باتحادهما في ذهن المتلقيّ .

---

[319] ينظر : عبد القادر بوزيده ، فان دييك وعلم النص ، مجلة اللغه و الأدب ، معهد الأدب ، جامعة الجزائر ، ع 11 ، محرم 1418 / ماي 1997 ، ص 60 .

ومن أجل ذلك عني أصحاب هذا الحقل من الدراسة أولاً بلغة النص ، من حيث توفر خاصّية التماسك أو السبك (cohesion) التى تتأتى من استعمال الوسـائل والأدوات اللغوية في سطح النص ، أى في ظـاهره (surface text) ، والتـي تتضمّن التّعاقب الزمنيّ بتوظيفها للمباني النحوية ، مما يضمن الاستمرارية للنصّ وبالتالى ترابط أجزائه وإحداثياته اللغوية .[320]

ويستمد الشاعر عنصر التماسك من رصيده اللغويّ ، وإمكانياتـه فـي إقامـة اللُحمة التماسكية بين الجمل التّي يوظّفها ، فيظهر النّصّ من خلالها حبكة واحدة ، وبهذا يحقّق مفهوم الوحدة أو مفهوم النّصّية على الأقل مستوى السطح ، قبـل أن نتكلّم عن مستوى الدلالة . ولهذا التماسك وسائل سنحاول البحث عن مدى توافرها فى النص الذي أمامنا، « وفقاً لقواعد الربط و الاقتران التّي يتيحها النّظام اللّغويّ » .[321]

أولى هذه الوسائل الإضمار (pronomonalization) باستخدام ضمير يحيل إلى سابق ، أو الى لاحق (كما في ضمير الشأن) .[322] كما نقف على ذلك فـي مقدمة قصيدة ابن معطار حين يصف مندوبه إلى قومه :

زاكي عقلو ما يسب ولا يـقذف   مبروك ومدروك ضاري بالخطرات
سمح الوجه سمايمو زين مرهّف   كاسح قلبو عند ناسو بالخصـلات

ويتكاثف وجود هذه الوسيلة ، إذ تؤدّي دوراً كبيراً في التّماسك النّصّي للقصيدة ، وربط الأبيات بعضها ببعض ، بحيث لا نحسّ بينها انقطاعاً وتشتتاً على الـرغم من طول القصيدة ، نقف على ذلك مثلا في قول الشاعر:

يغدى لي ببريتي خط مـــشرّف   فيها حمدلة وبسملة و صـــلاة
ما هي مطموسة ولا حرف مصحّف   سطر مسقّم والحروف المفتوحات
كاغطها محرور والخط مظـرّف   في وسطو كتبة اطراف وبيّاضات

[320] ينظر : جميل عبد المحسن حسن ، علم النص / أسسه المعرفية و تجلياته النقدية ، عالم الفكر ، ع 2 ، مجلد32 ، أكتوبر - ديسمبر 2003، ص 145 .
[321] ابراهيم خليل ، **النص الأدبى / تحليله و بناؤه مدخل إجرائى** ، ص 156 .
[322] جميل عبد المحسن ، علم النص .. ، ص 146 .

كما نجد في أبيات الشاعر ظاهرة أخرى تتوافق مع ما يسمّى تكرار المعنى مع اختلاف اللّفظ الذي يكون عن طريق الترادف ، أو شبه التّـرادف والصـياغة أو العبارة الموازية .[323] ، يقول الشاعر :

سمح الوجه سمايمو زين مرهّـف   كاسح قلبو عند ناسو بالخصـلات

ما هو شين مقبحو فم مخالـ ـف   حتى النور على حديثو في الكلمات

مركب جعبة على جعبة توقـف   وجوّف من كرشو مخروطة وخلات

فإذا قرأنا مثلا عبارة : سمح الوجه ، لوجدنا عبارة أخرى مرادفه لها و موازية لها معنويا لا ترد لتؤكّد المعنى فقط ، ولكن لتؤدّي دورالتماسك اللفظى أيضاً ، هي قوله : "سمايمو زين مرهف" . وينطبق هذا على كثير من العبارات ، مثل :

- ما هو شين = (ما هو) مقبحو فم مخالف .
- جوّف من كرشو = مخروطه = خلات .
- قاوي جهدو = ما سقم = سالم صحات .
- يتحزّم صابح = بعضله يتقرضف .
- ياكل = يفطر .
- يشرب = يروى .

هناك ظاهرة هي الأخرى تدعّم التّماسك اللغويّ السّطحيّ لبنيات الـنصّ هـي المصاحبة المعجمية (collocation) ، وتتمّ من خلال ورود مفردات معاً علـى نحو مطّرد ، مثل الليل و النهار و الشـمس والقمـر ، النكتـه و الضـحك .[324] وتعني بصورة بسيطة توافقَ مفردات المعجم اللغويّ ، وانتمائها إلى حقل دلالـي محدّد يقوّي تماسك هذا الجزء أو ذاك في النصّ ، فهناك بنيات نصّية تتسلسل في القصيدة ، و يحرص الشاعر في كلّ بنية أن تتقارب مدلولات ألفاظها بحيث تدخل في معجم لغوى أو حقل دلالي واحد . حين يتكلم ابن معطار مثلاً عن الشـخص الذي الذي سينتدبه لحمل رسالته ويصفه ، تأتي وحدة الوصف الخُلقي و الخَلقي ،

---

[323] المرجع نفسه .

[324] جميل عبد المحسن ، علم النص ، ص 146 .

وتتوافق عبارتها و ألفاظها وتنتمي إلى المعجم نفسه : (زاكي عقله - ما يسب - ما يقذف – مبروك ..الخ) .

ثمّ تأتي الوحدة الموضوعية التي تعنى بقوّة المرسول وقدراته : (مركّـب جعْبـة على جعبة توقف - جوّف من كرشو - مخروطة وخلْلات (الخفة و القدرة علـى المشى) - قاصف فخذو - الصدر واسع وكتف - قاوي جهدو (القوة) .

ثمّ تصادفنا وحدة التحضير للسفر : (يتحزّم صابح - ياكل يفطر- يشرب يروى - ينقل شنّة عالكتف) .

إنّها وحدات دلالية متسلسلة ، لكلّ واحدة منها ألفاظها الدالة عليها ، التّي نحسّ معها بهذا التنظيم الذهنيّ لدى الشاعر لأفكاره حين يصف ، و قدرته على توظيف المعجم اللغوي ،و توزيعه حسب الحاجات الدلالية التي يرنو إلى تبليغها للمتلقي .

تقنية الحذف أيضاً تؤدّي دوراً في لغة الشاعر ، لأنّ هذه الميزة كثيراً ما تكون عنصرَ تماسكٍ في لغة النصوص ، وليس عنصر اختصار و إيجاز فحسب .

ويكون الحذف « باستبعاد العبارات السطحيه التي يمكن لمحتواها المفهـومي أن يتقدّم في الذهن ، أو أن يوسّع أو أن يعدّل بواسطة العبارات الناقصة . و ذلك كما فى قوله تعالى :

" شهد ا أنّه لا اله الا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط لا إله إلاّ هو العزيز الحكيم " (آل عمران 18) ، على تقدير : و شهد الملائكة وشهد أولو العلم ».[325]

ونجد أنّ الشاعر يوظّف هذه التقنية في مواقع عديدة من القصيدة ، منها قوله :

ما هو شين مقبحو فم مخالف حتى النور على حديثو في الكلْمات

فالتقدير : ماهو شين ، ما هو مقبحو فم مخالف . فحذفَ (ما هو) أداةَ النفي في الجملة الثانية ، طالما أنّ معناها يقوم في الذّهن اقتضاءً ، دون الحاجة إلى تأكيدها، ونحسّ أنّ ذلك أمسك زمام الربط بين العبارتين .

وإذا كان الشاعر لا يستخدم وسائل الربط كثيراً في نصّه ، ويكتفي في أحايين كثيرة بـالواو وسـيلة للـربط ، فإنّـه يتّكـىء أكثـر علـى بعـض عناصـر الحبك(coherence)، « فإذا كان السبك (التماسك) مختصّاً برصد الاسـتمرارية

---

[325] المرجع نفسه .

المتحقّقة في ظاهر النصّ ، فإن معيار الحبك يختصّ بالاستمراريه المتحققـة فـي عالم النص (textual world) ، ونعني به الاستمراريه الدلالية التي تتجلّى في منظومة المفاهيم (concepts) والعلاقات (relations) الرابطـة بـين هـذه المفاهيم . وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصـاحبة للـنصّ إنتاجاً وإبداعاً ، أو تلقّياً واستيعاباً . وبها يتمّ حبك المفاهيم من خلال قيام العلاقات (أو إضفائها عليها إن لم تكن واضحة مستعلنة) ، على نحو يستدعى فيه بعضها بعضاً ، و يتعلق بواسطته بعضها ببعض »[326].

وهكذا فان الحبك (الانسجام) (coherence) يعنى أكثر بالمـدلول الـذى تؤديه أقسام النص داخل بنية النص نفسه إذ إنّ التّماسك (cohesion) يتّكـىء أكثر على الجوانب اللغوية النحوية (الدال) ، وهى غير كافية لتـرابط أجـزاء النص المختلفة . ورغم أهمية البنية السطحية للنصوص (التماسك أو السبك) فإنّ الخصائص التّي تميّز النصوص أكثر من غيرها هي تلـك التـي نجـدها علـى المستوى الدلالى و المستوى التداولي ، أي أنّ وصف المقاطع الجملية يتمّ أساسـاً من حيث العلاقات السيميائية بين الجمل ، هذه العلاقات في رأي فان دييك يمكـن ان تكون من صنفين :

- علاقات مرجعية (referentielles).
- علاقات معنوية .[327]

ويتمثل دور هذه العلاقات في ربط مكوّنات العالم النصّي بعضـها بـبعض ، بحيث تبدو بوصفها مفاهيم متّحدة ومنسّقة في الذهن ، ذهن المتلقى ، قد تربط بينها أدوات ربط ، وقد يكتفى بالسياق التداولي الذى يصنع هذا الربط ، إذ إنّها تصـنع البنية العميقة للنص .

ويعزى لهذا السياق التّداولي الفضل الأكبر فى اشتغال هذه العلاقات ، لأنّها لا تعمل في فراغ ، بل تعتمد على معارف تداولية إحالية مشـتركة بـين المبـدع و المتلقي ، « ويقصد بها معارف عامة ثقافية وتاريخية وجغرافية ونفسية عن العالم

---

[326] سعد مصلوح ، نحو آجرومية للنص الشعرى / دراسة في قصيدة جاهلية ، ص 154 .
[327] عبد القادر بوزيدة ، فان دييك وعلم النص ، ص 19 – 20 .

، تلك التي تعدّ قيوداً تداولية ، إذ يوجد إلى جانب قيود صحّة (سلامة) الجمل / النصوص ؛ قيود الشيوع التّي تحدّد - إلى حد كبير - مقبولية الجُمل ، وتشكّل في الوقت ذاته ربطاً ضرورياً بعوامل الأداء اللغويّ المختلفة الخاصّة بالمقبولية »[328].

و قد أدرك الشاعريون البنيويون أيضاً قيمة هذة العلاقات المعنوية الناشئة بـين الجمل و مفاصل النص المتتابعة و دورها في إحداث عنصر الوحدة فـي الـنصّ الشعريّ. يقول يورى لوتمان متحدثاً عن مواطنه الناقد تينيانوف : « أمّا الوحـدة الدلالية أو المعنوية للشعر ، فتتجلى فيما أسماه ي . هـ . تينيانوف " وحدة النسق الشعري "، ذلك أنّ المعنى المعجمى للكلمات داخل البيت يحـرّك فـي الكلمـات المجاورة مجموعة من المعاني الهامشية التي لم تكن لتوجد لولا دلالـة مـا بـين السّطور في نصّ ما ، الأمر الذي كثيراً مايفضي إلى تمييز محاور الدلالة الشعرية السائدة من جانب ، وتلك الكلمات التي تنهض بدور الروابط ، أو التي لها طبيعـة السوابق و اللواحق من جانب آخر »[329].

وإذا كنا قد بيّنا المفاصل الأساسية التي تتكوّن منها قصيدة ابن العطارآنفاً ، أو بعبارة أخرى قمنا بعملية تقسيم للقصيدة علـى أسـاس الوحـدات الموضـوعية المتضمّنة فيها ، فإننا سنركز الآن على العلاقات الواقعة فيما بينها ، والتي تجعلها تظهر مترابطة في ذهن المتلقي . فبعد أن يصف الشاعر المرسـول يحـاول أن يوجد نوعاً من الربط بين هذا الوصف و ما يليه ، يمكن ترجمتة بعلاقة مرجعيـة (referentielle) تدعّم الانسجام أو الحبك بين القسمين ، هي علاقة السـببية . فإمعان الشاعر في وصف المرسول وتركيزه على كثير من صفاته يعود إلى أنّه :

ذا مرسولي يا ابني فيه نوصّف   حاذق سيّس لبق سيد بن سادات
يُغْدالي بْبريتي خط مشـرّفْ   فيـها حمْدله و بسْملة و صلاةْ

فالسبب يعود إلى أنّه سيكلّفه بتبليغ شوقه و عواطفه تجاه مسقط رأسه ، وتُجاه أهله الذين غادرهم . و توظّف العلاقة نفسها (السببيه) في تبريـر الشـاعر للوحـدة المفصليه الثانية ، وهي وصف الرسالة وصفاً دقيقاً مطنباً ، وصفا يركّـز علـى

---

[328] سعيد البحيرى ، **علم لغة النص** ، ص 288 .
[329] يورى لوتمان ، **تحليل النص الشعرى** ، ص 182

وضوح خطّ الرسالة و استواء أسطرها ، وغياب الإبهام فـي كلماتهـا ، وعـدم وقوعها في عيب التصحيف (وهو الإبهام الناشىء عن عدم استعمال الـنقط فـى أماكنها من الحروف) . هذا الوصف كلّه له مايبرره في القصيدة . يقول الشاعر (قاصداً الرسالة) :

يقْراها عارف ومن هُو لا يعرف   معـناها سلام ؛ حلّه وتْلادات

وفي هذا البيت الفاصل بين وصف الرسالة وذكر حدود الوطن الذي ينتمـي إليـه الشاعر، نلفي علاقة أخرى تؤدّي وظيفة الانسجام بين الوحدتين الموضـوعتين ، هي علاقة الإجمال - التفصيل .[330] تتجسّد هذه العلاقة هنا من خلال ذكر الشّاعر لمضمون الرسالة ؛ وهو السّلام على قومه المقيمين مـنهم و المـرتحلين (حلّـه وتْلادات) . والظاهر أنّ الشاعر هنا يستخدم التّضمين بحيث يرتبط هذا البيـت السابق ببداية الوحدة الموضوعية (حدود الوطن) التي يقول فيها الشاعر :

....   معناها سلام ؛ حـــلّه وتلادات

من الكحلة للمناكب للطـارف   سجرة والحجرة،جبال مع الوطيات

الباب وسن البا واهل الشارف   ومسلّم عن ناسهم،حـيْ ومن مات

فـ (حله وتلادات) - أي حال الترحال والإقامة - إجمالٌ احتاج مـن الشـاعر تفصيلاً؛ يظهر من خلال ذكر الشاعر الدقيق لحدود منطقته التـي يشـتاق إليهـا ويرجو أن يعود إليها في أقرب وقت .

ويعود الشاعر بعد ذلك إلى علاقة السببية في تبرير النقلة إلى الوحدة الموضوعية الأساسية في القصيدة التي يقول فيها :

هذا حد بلادنا فـــيه نعـرّف   ومسلّم عنهم نواحي في الجيهات

قول لهم:من وحشكم عدت مهجّف   كل ليلة نا في منامي ثمْ نْبـاتْ

باغي ناس بلادنا عنّـي تعْطفْ   دين مع الدنيا شهادَة في الممات

وكذا في تبرير الانتقال إلى تمنّي فرس سريع ، ومن ثمّ الانتقال في وصف هـذا الفرس:

الترّاس يجيب الاخبار يشـطّف   يبطى خبرو ما يفك من النهتات

---

[330] ينظر : جميل عبد المجيد محسن ، علم النص ، ص ، 149

فالرجل وإن كان فيه ما فيه من الصفات الحميدة ، إلاّ أنّه لن يكون مثل الفرس :

ا ° لا شيهان بالسير مـولّـف   كثر الخطرة والغوازي والحركات

هذه العناصر السابقة والعلاقات كلها تساعد فى حضور معنـى النّصّـية فـي القصيدة من خلال ترابط الوحدات الموضوعية ، وتسلسلِها الوظيفيّ الذي يـؤدّي دوراً في الدّلالة النهائية للنصّ . ولكنّ هذا كلّه يحدث داخل سياق واقع يعتمد على التداول من خلال السياق والمعرفة الخلفية ، لأنّهما يشكّلان الرصـيد والتواصـل للقول .[331]

فالذى لايعرف خصائص السياق الأجتماعى والطبيعى الذى عـاش فـى أجوائـه الشاعر ، وطبيعة الحياة المعتمدة على الحل والترحـال والتنقـل طلبـاً للـرزق ولاسيما فى السنوات التى تشح فيها الأمطار ولاتحبـل الأرض ، ولا تنـتج مـن خيراتها ؛ لايمكن أن يفهم سياق النص ، والذى لايقدر قيمة الرسالة ودورها فـي مجتمع قلّ فيه من يستطيع أن يكتب رسالة [332] وشحّ فيه من يستطيع أن يضـمن لها التنقل من مكان إلى آخر لايستطيع أن يفسّر شغف الشاعر بالوصـف الـدقيق للرسالة وخطها . وكذا من لايستطيع أن يدرك قيمة المعرفة – ولو كانـت كلمـة أو عبارة تقال فى قصيدة في مجتمع حرم العلم والقـراءة لعهـود تحـت ضـيم الاستعمار ، وحرم وسائلها وتعلقت جل آماله بشيوخه الذين درسوا فـي الزوايـا وشعرائه الذين أوتو الإبداع والحكمة والعلم ، فنقلوا النزر القليل أو الكثير من هذه الحكمة والمعرفة ، وضمّنوها في قصائدهم ، حيث تصبح المعرفـة جـزءاً مـن شعرية الشعر ، ويصبح الشعر وسيلة من وسائل المعرفة ووسـيلة تنبيـه وإدراك للعالم المحيط بأشيائه وعناصره ومستجداته . من لايعرف هذا لايتمكن من تفسير تصوير الشاعر للفرس بأنّه :

سلك قراف يجي من البعد مكلّف   غير سويعة في الهوا والكلمة جات

---

[331] صبحى الطعان ، بنية النص الكبرى ، عالم الفكر ، م23، ع1، 2 يوليو سبتمبر أكتوبر ديسمبر 1994 , ص 451 .

[332] حتى عهود قريبة كان من المستويات الثقافية التى يوصف بها المتعلم أن (يخط البريّه) أى يستطيع كتابة رسالة . وكان بعض الناس حين يدخلون بناتهم إلى الدراسة يكتفون بأن تحسن البنت كتابة الرسالة فتقطع عن الدراسة .

ومن لايدرك خطر السياق الشفوى الذي تؤدّى من خلاله القصيدة الشعبية في ذلك الزمن ولا يعتمد كثيراً مثل الخطاب المكتوب على البنية اللغوية ، ويرتكز أكثـر على السياقات الوجودية الكاملة التّي تتوفر في الخطاب الشفوي ، وتسـاعد علـى تحديد المعنى مستقلة نوعاً ما عن قواعد النحو [333]، ولا يستطيع أن يفسّر أيضـاً إقحام الشاعر في القصيدة الشعبية لكثير من مظاهر المعرفة ؛ تاريخية كانـت أم علمية أم وصفية لمستجدات العصر ، مثل تركيز الشاعر ابن معطار في قصـيدته على بعض المواقع التى وقعت فى مناطق مثـل الحضـنه وشـمال الصـحراء وذكره للتلغراف الذي يعد شيئاً جديداً مبهراً بالنسبة إلى بيئته حيث لم يبدأ استعماله في الجزائر إلاّ في نهايات القرن التاسع عشر . ويعود هذا أيضاً إلى تأثير بعـض التقاليد الشفوية التى تصبغ النص بنوع من التقليدية . و يفسّر يونج صاحب كتاب "الشفاهية والكتابية" هذا الميل في الثقافات التي تغلب عليها الشفوية فـي العنصـر الذي عنونه بـ : الأسلوب المحافظ أو التقليدي ، حيث يقول : « وبما ان المعرفة المحولة إلى مفاهيم في الثقافة الشفاهية تحتاج إلى توظيف طاقة عظيمة فى قول ما قد حصلته فى معرفة بمشقة على مر الأجيال وفى إعادة قولـه (....) والمجتمـع يقدر تقديراً عالياً حكماءهم الكبار من الرجال والنساء الذين يناط بهـم حفظهـا و والذين يستطيعون ان يحكوا قصص الأيام الخوالى ...» .[334]

وهكذا يمكننا بمجموعة الإجراءات تلك التى يسعفنا بها علم النص أن نكتشف أهم البيانات الصغرى التي تتوالى في القصيدة ؛ متسلسلةً ومترابطة ، سواء فـي مستواها السطحى اللغوي أم في المستوى الدلالى العميق ، ومتكئة على العلاقـات المرجعية والمعنوية الواقعة فيما بينها ، وكذا على السياق التـداولي الاجتمـاعي والحضاري والنفسي والثقافي الذّي يدعمهما ويملأ كثيرا من فراغات الخطاب التي تبدو لنا ظاهرياً. وربّما صدق على القصيدة ما رآه سعد العبد ا صـويان فـي دراسته للشعر النبطى في شبه الجزيرة ، حيث اكتشف أنّ الموضوعات المتسلسلة في القصيدة تشكّل وحدة فنّية تتحقّق بالنسج الحاذق الماهر لهذه الوحدات التقليديـة

---

[333] ك . والتر يونج ، **الشفاهية والكتابية** ، ص 98-99 .

[334] المرجع نفسه ، ص ص 102 – 103 .

التي يمكن تشبيهها حسب رأيه بالزهرة في حقل معشوشـب ، أو بالفاكهـة فـي الشجرة ، أو بالجواهر المشكّلة للعِقد.[335]

كل هذة العناصر السابقة تساعدنا فى معرفة البنية الكبرى التى تحكم الـنص أو الثيمة الكبرى التي تدور حولها القصيدة ، والتي تفضحها بنية التكرار الموظّفة من لدن الشاعر ابن معطار ، إذ نجد أنّ أكبر معنى يتكرر وينتشر فـي القصـيدة ليلقى بشظاياه في كلّ مفاصل النص هو معنى الغربة والمعاناة والتشوق للـوطن. حيث نقرأ في البيت الأوّل :

ا ° لا تراس يغدى متكـ ـ ـ ـلّف   مولى دعوة خير يغدى ببريات

كما يقول الشاعر قاصدا رسالة الشوق التي يريد إرسالها إلى أهله :

يقراها عارفْ ومَنْ هُو لا يعرفْ   معناها سـلام : حلة وثْلادات

ثم نجد وصف الشاعر لحدود وطنه بدقّة ، ثم ذكره لثيمة القصيدة الأساسية ، وذلك في قوله :

قول لهم من وحشكم عدت مهجّف   كل ليله نا في منامي ثمْ نبـاتْ

باغي ناس بلادنا عنّي تعْطـ ـ فْ   دين مع الدنيا شهاده في الممات

ثم تكرار لمعنى الشوق في مفصل آخر من مفاصل القصيدة ، يظهر في قوله :

الترّاس يجيب الاخبار يشظّـ ف   يبطى خْبْرو ما يفك من النهتات

ولهذا فهو سيذهب فوق الفرس الذي يتمنّاه :

عنّو نخطر شور ناسي متكّيف   فيه الغايب يعجب نتاع الخطرات

وبعد ذلك بأربع أبيات ، يصرّح بحقيقة الشوق أيضا :

واد الوحش ندهمو فيه نعلّف   نركب عازم قاصد بلادي صوّات

ومن ثمّ يذكر مسير قومه أثناء ترحالهم ، وذلك في منظر شعري أشبه ما يكـون بالحلم الذي يعزّز لديه مشاعر الحنين :

ويجي ذاك العقد لينا متحرّف   ترعاهم عيني ونفسي ثمْ هـ دات

---

[335] ينظر : Saad Abdullah sawayan , **Nabati poetry / the oral poetry of Arabiya** , op.cit , p 95 .

كما أنّنا إذا قمنا باختزال البنيات الجزئية أو الوحدات الموضوعية في القصيدة إلى قضايا كبرى محدودة ، من خلال توظيف تقنية الحذف (أو الانتقـاء) التـي يستعملها فان دييك ؛ وتتمثّل في التخلّي عن الزوائد الموجـودة ضـمن الوحـدة الموضوعية ، والتي لا يضير نزعها في تأويل القضايا اللاحقة في المقطع ؛ فـإنّ هذا سينتج لدينا في هذه القصيدة العناصر التالية :

1) وصف حامل الرسالة (الساعي) .

2) وصف الرسالة في حد ذاتها .

3) وصف حدود موطن الشاعر .

4) وصف الفرس الذي سيأخذه إلى الموطن .

5) وصف الطريق التي سيسلكها ...

ولا شكّ في أنّ هذه العناصر كلّها ذات علاقة وطيدة بالبنية الكبرى التي تحكم هذه القصيدة ؛ وهي المتمثّلة في الشوق إلى الوطن .

نلاحظ مما سبق ذكره أنّ الشعراء سواء في قصائدهم البسـيطة أو المركبـة مدركون لأهمية الوحدة في القصيدة ، ولهـذا فهـم يـوفرون الأدوات اللفظيـة والمعنوية التي تضمن لشعرهم أن يصبح بناء كاملا يصحّ وصفه بالقصيدة .

الباب الثاني

بنية المتخيل في القصيدة

الفصل الأول : الأشكال البلاغية

1) الصورة التشبيهية

2) الكناية

الفصل الأول :

الأشكال البلاغية للصورة

يعدّ المتخيّل من أهمّ مستويات البناء في الشّعر ، بل إنّ القصـيدة برمّتهـا تصبح أحيانا عالما متخيلا أو صورة يخلقها الشاعر باعتبارها بديلا ممكنـا عـن العالم الواقعي ، وبدون متخيّل لا يمكننا تصوّر وجود الشّعر ، فالفنّ هو التفكيـر بالصورة ، و بدون تصوير ليس هناك فن وخاصة في الشعر.[336]

فالشاعر ينظر إلى واقعه نظرة خاصّة متميّزة تعيد تشـكيل هـذا الواقـع تشكيلا جديدا يتجاوز سطح الأشياء إلى كنهها وجوهرها ، بل إنّه غالبا ما يتجاوز منطق الأشياء بتكوين علاقات جديدة بينها وفق هذه الحالة من الـوعي الخـاصّ

---

[336] K.N.Newton , **Twentieth-century literary** , s.martin s press , 2 nd ed , New york , 1997, p 3.

بالواقع التي يتلبّسها أثناء عملية الابداع ، ولعلّ هذا ما يشـدّ جمهـور المتلقّـين والقرّاء للأدب والشعر، إذ أنّه ينتقل بهم من عالم العادة إلى عالم أشبه بعالم الخيال ، ولهذا قال كالر جوناثان : « إنّ أحد الأسباب التي تجعل القرّاء يولـون الأدب عنايتهم على مختلف أنواعه ، هو أنّ لمنطوقاته علاقة خاصّة مع العالم ؛ ندعوها ب: تخييلية . فالعمل الأدبي حدث لغوي يتصوّر عالما ذا طـابع خيـالي يضـمّ المتحدّث ، والفاعلين والأحداث ، وجمهورا مضمرا ..»[337] . إنّه وعي خـاص يشكّل رؤية فنّية يطلّ الشاعر من خلالها على الأشياء، ثمّ يأتي دور اللغة الشعرية الحاملة لهذا الوعي الجديد بالواقع الداخلي والخارجي ، ومن الطبيعي أن لا تكون لغة عادية ، بل لغة تتجاوز المعاني السائدة المعيارية الحرفية للمعجـم اللغـوي ، وبهذا ينشئ الشعرُ اللغة من جديد ، أو هو يعيد تنظيمها من جديد، «إنّ الشعر هو الذّي يجلو الكلمات ويجبرها على الإفضاء بمعانيها أو تغييرها أو تبديل قيمتها كلّ لحظة (...) إنّ الأشياء والكائنات أو الكلمات التّي تمثّلها تغيّر من قيمتها في الشّعر ، إنّها تبتعد وتتآلف بأشكال تختلف عما هو معهود » .[338]

إنّ اللغة الشعرية بغرابتها وجدتها وانزياحاتها ، وتجاوزها للعلاقات البسـيطة بين الدوال والمدلولات هي التي تترجم الوعي الجديد الخاص الذي ينظر الشـاعر من خلاله إلى واقعه ، وبالتالي فهي وسيلتنا إلى قراءة تجربة الشـاعر الشـعرية وبنية المتخيل لديه، لأنّه يضطر إلى زحزحة الدلالة العادية المعيارية القائمة بـين الكلمات والأشياء لصالح دلالات جديدة مستحدثة ، « فتتجاوز الكلمة الموقع الـذي حدّده لها المعجم اللغوي ، وتنحرف باتجاه آخر ، ولا تعود قاصرة عـل دورهـا الإشاري المتمثل في دلالتها على الشيء الذي وضعت له أصلا ، وإنما تشير إلى معنى آخر ، وهذا ما سماه البلاغيون قديما بالمجاز ، ومن القـدماء مـن سـمّاه العدول عن أصل الموضع ، ومن المحدثين من يسمّيه انحرافا دلاليا (deviation

---

[337] جوناثان كالر ، ما الأدب ، وهل للأدب أهمّية ؟ ، تر : رشاد عبد القادر ، الكرمل (فصلية ثقافية) ، مؤسسة الكرمل الثقافية ، رام الله (فلسطين) ، ع 80 ، صيف 2004 ، ص 209 .

[338] سامي الرباع : البنائية والتحليل الأدبي ، الفيصل ، ع 103 ، السنة 09، محـرم 1406/ تشـرين الاول (اكتوبر1985) ، ص28.

) ، ومنهم من يسمّيه الانزياح ؛ ويعني زحزحة الكلمة عن موقعها الأصلي إلـى موقع آخر ».[339]

ولا يجب هنا أن تشغلنا كثيرا هذه المسافة بين موقع الدلالة العاديـة للألفـاظ وبين الدلالة الشعرية الجديدة ، بقدر ما يحسن أن ننشغل في تحليلنا بدور المتخيّل في بناء القصيدة ؛ وتمثيل تجربة الشاعر الشعرية من خلال البحث في تكاملها مع سياق القصيدة ، وبنيتها الكبرى ومختلف تمظهراتها وأنماطها التـي تتبـدّى فـي العمل الشعري.. لأنّ ميزة الصورة ليست في غرابتها أو جدتها ، بل بقدرتها على الإيحاء بدلالات متعددة وثرية ، وترجمة التجارب الشعورية ، وإنشاء عالم جديـد يرتفع من خلاله الشاعر عن عالمه الواقعي الضيّق إلى عالم متخيّل فسيح تتجاوز إحداثياته إحداثيات العالم العادي . فيصبح هذا العالم وكأنّه عالم حقيقي بالنّسبة إلى الشاعر.

كما يحسن بنا الانتباه إلى دور الصورة في إثراء الوظيفة الشعرية الذي يتجلّى في أثرها الجمالي في تكثيف لغة الشعر ، وتحقيق عنصري التناسب والانسـجام ، ودعم الإيقاع الذي يعطي للقصيدة شخصيتها المميزة.

ويعدّ الخيال المصدر الأول للمتخيل الشعري ، فهو المعين الذي يلجـأ إليـه الشاعر حين يتعرض لتجارب شعورية ، قابلة للتجسيد في عمل إبداعي شعري ، فانطلاقا من المخيّلة الثرية الغنية بالمشـاهدات والصـور والـرؤى والتجـارب الحياتية ، يستقي الخيال العوالم التي يمكن أن تترجم وتمثّل تجربة الشاعر . ولهذا عدّ الرومنسيون الخيال «طاقة روحية هائلة ، أو عالما غير محدود ، بينما عـالم الحياة المادية خامل محدّد وزائل» .[340]

ولا يتأتى لأي كان أن يوظّف هذه الطاقة ، لأنّها مقتصـرة عـل المبـدعين القادرين على استحضار علاقات جديدة غائبة بين الأشياء ، وإدراك حميمية تحكم كثيرا من عناصر الوجود لا يراها الناس في الظاهر ، وهـم مشـغولون عنهـا

---

[339] ابراهيم خليل : **النص الأدبي / تحليله وبناؤه** ، ص74.

[340] عبد القادر الرباعي ، **الصورة الفنية في النقد الشعري** ، ط1 ، الرياض، 1984 ، ص ص 77-78.

بالسطح الذي يغلف كل الأشياء . « فالخيال هو الذي يخترق عتمـة الأشـياء أو غلاظتها وضرورتها وجمودها على ماهيات ثابتة ليذروها ، ويعتجنها ، ويلوكهـا ليصوغ منها شيئا جديدا يحقق به أهداف الانسـان ومطالبـه . فهـو إذن مهـاد الإبداع . بل إنّ الخيال أيضا بمثابة استحضار للغياب ، أي جعل الغائب حاضرا ، وهو منتج اللغة وكل أدوات الاتّصال الانساني » .[341]

وقد اهتم النقاد القدامى بالمتخيل ، وارتكز اهتمامهم على الأشـكال البلاغيـة كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل التي يوظفها الشاعر ، وضّمنوها في ما سمّي علم البيان ، الذي يدرس الطرق المختلفة التي يلجأ إليها المتكلم للتّعبيـر عن المعنى الواحد ، وتقلّبه بين طرفي التصريح والمداورة أو الحقيقة والمجـاز ، وكان التركيز غالبا على دور هذه الصور الجازية في التأثير في المتلقـي ورسـم صور التحسين والتقبيح ، أو دورها في الاستمالة والاقناع . وقد انطلق تعريـف الشعر عند القرطاجني مثلا من هذا الدور للصورة ، حين يقول في منهاجـه : « الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبـه إليهـا ، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه ، لتُحمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضـمّنه من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكّد بحركتهـا بمـا يقترن به من إغراب . فانّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها قوي انفعالها وتأثّرها » .[342]

وعلى الرغم من أنّ أبا حازم - وهو الناقد الكبير - قد تفطّن إلـى ظـاهرة التخييل في الشعر التّي يعود اليها انفعال المتلقّي وتأثّره بالأقاويل الشعرية ، إلاّ أنّه لم يربط ذلك التخييل – أو المحاكاة - بالنصّ الشعري المتكامـل الـذي تتـآزر مستوياته في بنائه الكلي الذي لا يمكن فصل جزء منه عن آخر ، كما أنـه يكـاد يقصر عمل المتخيّل ووظيفته في إثارة الاستغراب والتعجّب لدى المتلقّي ، ويكـاد

---

[341] صلاح فنصوة ، انطولوجيا الابداع الفني ، فصول ، م 10، ع 3 و4، يناير 2002، الهيئة المصـرية للكتاب ، القاهرة ، ص 43.

[342] أبو الحسن حازم القرطاجني ، **المنهاج** ، ص71 .

ينصرف « عن تتبع فاعلية الشّعر من حيث هو فن أو نشاط استاطيقي ، وتغفل ما في المعنى من تموّجات وتقاطعات تستعصي على التقرير ، ومن ثمّ تضع فاعليـة التركيب والسياق وكل أمور الشعر الصعبة التي لا حدّ لها » .[343]

وتطرق أيضا إلى دور الخيال في إنجاز العملية الشعرية على هذا النّحو حين تكلم عن هذه القوة الشاعرة التي تمكن الشاعر من إدراك عناصر التناسـب بـين أشياء الوجود، وعناصر الاختلاف كي يكون له سندا في تشكيل معانيه ومختلـف أغراضه..

كما تنبّه أيضا الى شيء مهم في عمل المخيلة التي تهتدي الى أسباب الظواهر والأشياء وأشباهها وغاياتها ، وهي الميزة التي ليست في متناول النـاس كلهـم ، ويكون بفضلها التعجيب الذي يعد في النهاية حسنَ اهتداء الشاعر لما هو مسـتندر ومستطرف في كلامه ، ممّا يعمق وعي المتلقي ويمكّنه من رؤية الأشياء بمنظور جديد متميز أشمل وأدقّ من الكلام العادي ..

والجميل أيضا في أفكار القرطاجني أنّه قد تجاوز النظرة الجزئية التي سيطرت على نظرة النقاد القدامى الى المجاز ، وهي : اشتراط المقاربة في التشبيه التـي تعد عنصرا مهما في عمود الشعر ، حيث يرى أنه لـيس بالضـرورة أن يكـون الجمع بين طرفي المجاز على أساس المشابهة الواقعة بينهما ، بل يدخل في ذلـك أيضا قدرات أخرى « كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة ، قد انتسب بها أحدها على الآخر » .[344]

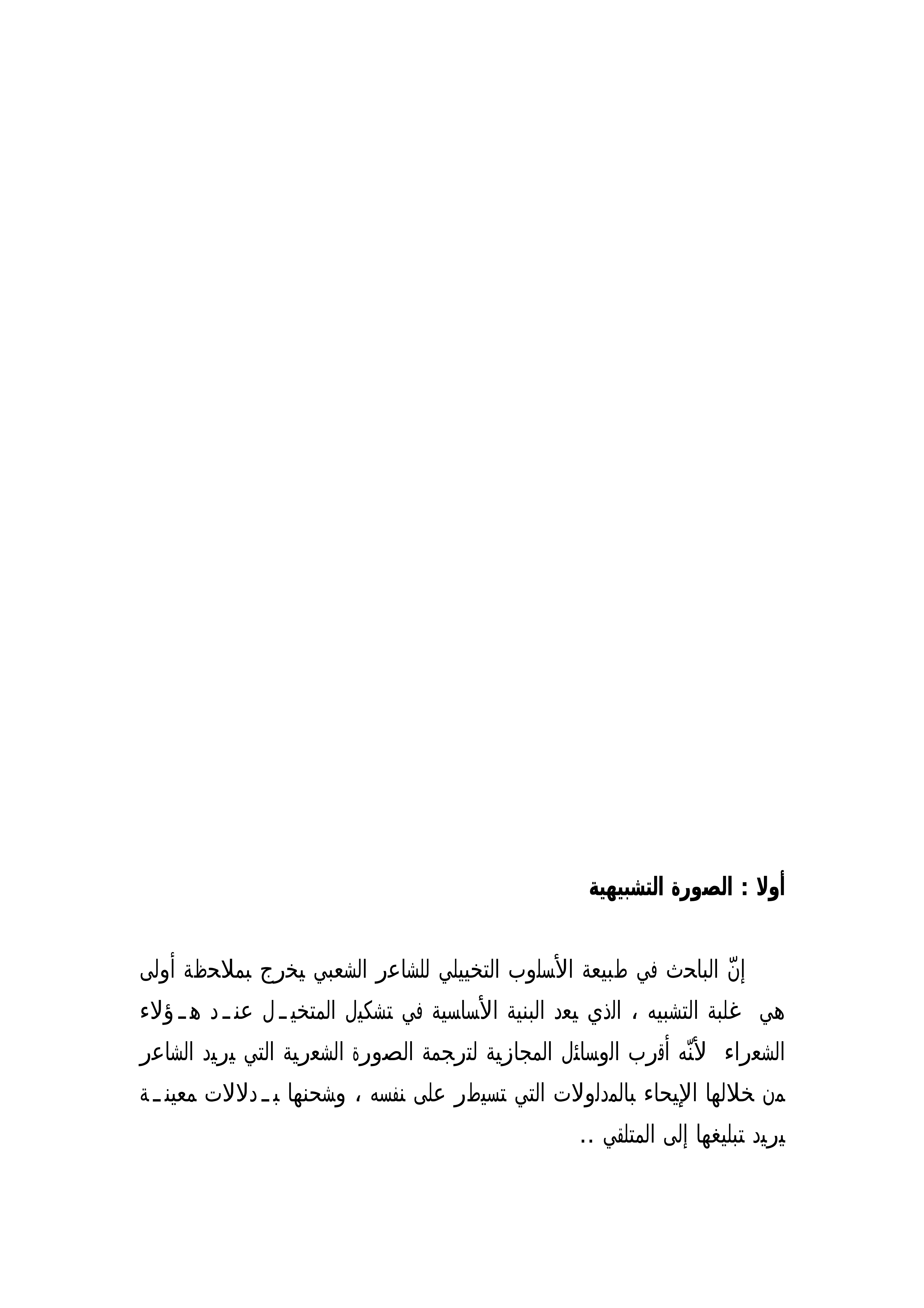
ويوافق هذا ما ذهب اليه عبد القاهر الجرجاني الذي يرى من تفـرّد الشـاعر وذكائه في مجازاته قدرته على الجمع بين المتنافرين في ربقة .[345]

---

[343] تامر سلوم ، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي** ، دار الحوار للنشـر والتوزيـع ، ط1، اللاذقيـة ، 1983، ص230.

[344] القرطاجني ، **المنهاج** ، ص91 .

[345] عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص 136 .



أولا : الصورة التشبيهية

إنّ الباحث في طبيعة الأسلوب التخييلي للشاعر الشعبي يخرج بملاحظة أولى هي غلبة التشبيه ، الذي يعد البنية الأساسية في تشكيل المتخيـل عنـد هـؤلاء الشعراء لأنّه أقرب الوسائل المجازية لترجمة الصورة الشعرية التي يريد الشاعر من خلالها الإيحاء بالمدلولات التي تسيطر على نفسه ، وشحنها بـدلالات معينـة يريد تبليغها إلى المتلقي ..

والشاعر في استخدامه لهذا الشكل البلاغي (الصورة التشبيهية) يجعـل مـن الأشياء (المشبهات) والصور (المشبهات بها) في صنوف أو فئات يتلاقى كـل مشبه منها مع مشبّه به يتماشى معه ، ويوحي إليه في نظر الشاعر الذي يسـتمد ذلك من من مشاهداته وتجاربه ومن العالم الفسيح من حولـه ، ولا سـيما عـالم الطبيعة الحي المتحرك الذي يعد معينا لا ينضب يمكّن من إبداع صـور موحيـة واستلهامها .

من شأن التوظيف الكثير للتشبيه ولا سيما مع غلبة المحسوس فـي التجـارب الشعرية، أن يطبع التجارب بالنمطية والتكرار ، لاسيما وأن عالم الطبيعة والناس – أو عالم الشهادة عموما- عالم محدود من جهة ، كما أنه عالم متاح لكل النـاس ولكل الشعراء مشاهدته والاحساس به . بينما عالم المجردات عالم أوسع وأكثـر ثراء.

بيد أنّ التجديد والحيوية في الصور ليس متأتيا من جدّة المشـبه ولـيس مـن عناصر الصورة ، بل من حركية التوظيف ومن السياقات الجديدة التي توظّف فيها الصورة ، فالمعاني بهذا الوصف غالبا ما تصبح – كما عبّر الجاحظ- مطروحـة في الطريق ، وتأتي طريقة التوظيف وحيوية النظم ، لتعطي الجديد ..

هناك ميزة أيضا تطبع الصور التشبيهية للشعراء ، وهي هذه العناية بالمشـبه به أو بالجانب التمثيلي ، والذي وإن كان ينزع بالصورة نحو الاستطراد (الـذي كان ميزة التشبيه في الشعر الجاهلي أيضا) ، إلاّ أنّه يحمي الصور غالبا مـن أن تكون صورا مكرورة . نمثّل لذلك بهذه الصورة التي كادت تصبح نمطا حين يـتمّ وصف المرأة الرشيقة ، وهي صورة الغزال الشارد الخـائف المتـوجّس الـذي يطارده الصيادون ، فالشاعر ابن الزبير التونسي مثلا حين يعرض لمثل هذا النوع من التشبيه يوسّع من إطار المشبّه به فيقول[346] :

دون نجيب نا لفظ عنـ ـايا	ظرك بغـ ـيت نبدى الغيوان[347]
على بنات خالـ ـد يا بويـ ـا	والكلام طب ومـ ـ ـ ـيزان

---

[346] أخذنا القصيدة من ابن الشاعر (السيد : التونسي بن قويدر) الذي رواها لنا بتاريخ : 20 - 05 – 2004 ، في بيته بسيدي خالد – بسكرة -

[347] دون نجيب : سأقدّم - ظرك: الآن - الغيوان : الأغنية ، أي القصيدة .

مثيلهم جبي الحيحايـ ـ ـة	والغزال يفلى الاسحـ ـان[348]
مرقّع اللحم زيـ ـن حكـ ـاية	والسـ ـيقان من عود الزان[349]
سجادتو وعطارت حـ ـنية	والبطـ ـن مثل الـ ـ ـكتّان[350]
كان شب صـ ـقع الوحّايا	رابطين لو في الويـ ـ ـدان[351]
هذي جُرْتو كان هنايـ ـا	لانْ فزْ ما عاد يبـ ـ ـ ـان[352]

ويعيد الصورة نفسها في مدحه للعمّاريات ، حين ينشد قائلا :

نجـ ـ ـيب ذا الغيوان	على العمّاريات نتبـ ـدى[353]
مثيلهـ ـ ـم غـ ـزلان	يفلى الـ ـ ـبيحة والوهدة
قرنو زقا يبـ ـ ـ ـان	عينو كحلـ ـة سابقه سوده
بطنو مثل الكتّـ ـان	وواتاتو شعلة السـ ـجّاده

فصورة الغزال هنا ليست صورة صامتة ثابتة جامدة ، بل هي بـ ـالعكس تنضـ ـح حيوية وحركة وحياة ، كي تحمي الصور من التكرار ، وكي تحقق هـ ـدفا آخـ ـر تواصليا ، يدعم الوظيفة الاتصالية/ الاستئناسية (phatique) ، التي تعني متلقّـ ـي القصيدة ، ويتنبّه الإمام عبد القاهر الجرجاني لهذا الملمح في اللغة المجازية، الذي هو التمثيل حين يقول :

« وإذا بحثنا في ذلك وجدنا له أسبابا وعللا ، كلّ منها يقتضي أن يفخـ ـم المعنـ ـى بالتمثيل وينبل ويشرف ويكمل . فأوّل ذلك وأظهره أنّ أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأتيها بصريح بعد تعنّي ، وأن تردّها من الشيء تعلمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم .. » .[354]

[348] جبي الحيحاية : حين يتحرك قطيع الغنم بسرعة وخفة .- يفلى : يرعى – الاسحان : السهل المنبسط الأخضر كالفراش المنمق المبسوط.
[349] مرفع اللحم: رقيقه - زين حكاية : جميل جدا ، وحكاية تعبير عن التميز - عود الزان : حطب الزان .
[350] سجادتو: فروه - عطارت : لونها أعطر ، لون أشبه بالبني .
[351] كان شب : إذا قفز- الوحّاية: المطاردون من الصيادين- رابطين لو : متربصون له.
[352] جرتو: أثره - لان فز : إذا انطلق.
[353] نتبدّى: أبدأ.
[354] عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص 108.

ونلفي الصورة نفسها عند شاعر آخر أقدم عهدا من الشاعر الأوّل هو ابن معطار الذي يمدح في قصيدة له زينب بنت بلقاسم شيخ زاوية الهامل[355]:

زينب وصيلها يزيـ ـان   شـ ـريفة عاشقة الايمان
اعطاها ا تقى واحسان   وعـقـ ـ ـ ـل ارزان
تكره طاعة الشيطـ ـان   احفظـها عالي القـدره
احفظها ربنا الرحمـ ـن   على الشيطان منصوره

يا بنت الوالي الشايـ ـع   نورو ساطـ ـ ـ ـ ـع
كالبدر اللي جمل وطلـع   ضيّـ ـ ـ و شعشـ ـع
مكان سحاب وتروّـ ـع   ليلة ربعه مع العـشره
نور الإيمان ياسـ ـامع   يكون ضوا مع القمـ ره

يا بنت الوالي الكامـ ل   لون غزيّـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ل
الريم اللي يعود جـدّل   قرنـ ـ ـ ـ ـ ـ و خـلاّل[356]
حذري للناس ما يمهل   ولاّ ـ ـ ـ ـ ى يسـ ـاول
ما يامنش المتختّـ ـل   يفلى الاقناش في الصحرا[357]
ديما في ادوارها عازل   في الارض الخالية قـفره[358]

يا بنت العالـ ـم السـ ـيد   زيـن مفـ ـ ـ ـ ـ ـ ـرّد
الريم مع امّو شـ ـ ـارد   شاف الصـايـ ـ ـ ـ ـ ـ ـد
يقانص فيه يتلبّـ ـ ـ ـ د   منّـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ و بعـد[359]
عندو بارود مـ ـ ـن دمد   معمّـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـر باليد[360]

---

[355] روى لنا القصيدة المرحوم / أحمد الكربوب ، في 25 ديسمبر 1998 ، في بيته بحي السعادة (الجلفة) .
[356] المقصود الغزال الصغير الذي بدأ يشبّ .
[357] لا يأمن المتربّص به .
[358] دائما يفضل البقاء وحيدا ، في الأرض القفر.
[359] يتحيّن الفرص ليقضي عليه ، فإذا هويبتعد عنه .
[360] دمّد : منطقة في مدينة مسعد (الجلفة) ، اشتهرت بصنع البارود.

ثلاث لحـ ـ ـمات لا زايد	ورصاص كثير متـ ـ ـعدد[361]
ما هـ ـ ـوش واحـ ـد	جا في قرطاس يتلمّـ ـ ـ ـد[362]
في سوري فايقة في القد	ليـ ـ ـ ـ ـ ـ ـس تـ ـزوّد[363]
ما يخطيش منين يقـ ـد	يضرب عن شوفة النـ ـظره
هذا الشراد ما ينـ ـ ـشد	قـ ـ ـ ـلب الصيّاد بالحذره[364]

ولكن هنا تصبح صورة الغزال المتوجّس أكثر حيوية وتركيبا ، وتكتسب بعـدا دراميا، خاصة حين يتعرّض لمنظر يكاد يكون حيا حين يشاهد الغزال - وهو في أثناء رعيه مع أمّه- الصيّادَ متحيّنا الفرصة للفتك به ، فيهرب منه . وهنا يصـف الشاعر الصيّاد وقد حضّر كلّ معدّاته ، وربما اكتسبت الصورة دورا رمزيا دلاليا إذ التركيز على هذه الصورة ، وذكرها مرتين تصبح له دلالـة العفّـة وصـون الشرف الذي هو تاج المرأة وأحسن خلق يزينها، لا سيما وأنّ زينب فـي نظـر الشاعر :

زينب صـ ـ ـيلها يزيان	شريفة عاشـقه الايمان
اعطاها ا تقى واحسان	و عقـ ـ ـ ـل ارزان
تكره طاعة الشيطـ ـان	احفظها عالي القـدره
احفظها ربّنا الـرحمن	على الشيطان منصوره

كما يصبح هذا الرمز نضّاحا بالدلالة حين يصوّر الشاعر الغزال وحيدا منعزلا في الصحراء :

ديما في ادوارها عازل — في الأرض الخالية قفره

ففي هذا السياق بالضبط تصبح الصورة دالّة على البعد الصوفي الذي يعنـي ميل هذه المرأة (زينب) إلى العزلة الصوفية ، وهكذا فإنّ الشعراء يمتحون فـي «اختياراتهم للألفاظ ، والمجازات ، والصور ، والصيغ اللغوية ، وأسلوب التعبير

---

[361] يقصد ربما أصابع الصياد الثلاثة التي تضغط على الزناد .

[362] بمعنى أن الرصاص من أنواع كثيرة، إنّه موضوع في قرطاس .

[363] سوري: بندقية من نوع فرنسي- فاقة في القد: متفوقة في قدرتها على التسديد الى الهدف- ليس تزوّد: لا تبتعد عن هدفها .

[364] أي أن كل ما ينشده قلب الصياد هو أن يصطاد هذا الغزال ، لذا فهو حذر لألاّ يتنبّه الغزال لذلك.

من منبع واحد تقريبا ، لكنّ هذه الأبيات تعرض أيضا الأسـلوب الفـرديّ وذوق الشاعر في طابعه المتميّز وطاقاته الأدبية .. » .[365]

وإذن فإنّ حركية الصورة وإبداع الشاعر فـي تركيبهـا وتعقيـدها وإضـفاء عناصر جديدة عليها تحميها من النمطية والرتابة ، إذ إنّ الصورة لا تستمدّ دورها في التركيب الأدبي من خلال جدتها في نفسها ، بقدر ما تظهـر قيمتهـا بحسـب سياقاتها والتركيب اللغوي الذي يعطيها أبعادا جديدة . وهذا ما لاحظه الجرجـاني حين تطرّق إلى دور معاني النحو في خلق دلالة الصـورة ، ورأى أنّ اللفظـة لا تكتسب قيمتها من نفسها ، بل من تركيبها النحوي الذي ترد داخله ، وأعطى مثالا عن ذلك قول ا تعالى : واشتعل الرأس شيبا ، حيث إنّ ما يعطـي المجـاز دلالته هو وقوع (الرأس) فاعلا مضموما، وكلمة (شيبا) منصوبا على التمييز ، وإلا لما نتجت لنا من هذا التركيب استعارة ..[366]

ولم يخرج الجرجاني عن مراعاة السياق والتركيب في مناقشته لقضية تشـابه الصور والمعاني عند الشعراء ، وهو ما سمّي قديما السرقات الشعرية ، فقد رأى أنّ هذا التشابه في الرموز والصور يعود إلى أسباب ، ولا ينبغي أن ينظـر إليـه على أنه ظاهرة سلبية بالضرورة ، ولهذا فإنّ تشبيه المرأة بالغزال الشارد لا يصحّ أن نعدّه ظاهرة سلبية ، ومن قبيل اختلاس المعاني وإغارة الشعراء بعضهم علـى بعض ، يقول الجرجاني :

« وأمّا الاتّفاق [اتفاق الشعراء] في وجه الدلالة على الغرض ، فيجب أن ينظـر فإن كان مما اشترك الناس في معرفته وكان مستقرا في العقول والعادات ، فـإنّ حكم ذلك ـ وإن كان خصوصا في المعنى ـ حكم العموم الذي تقدم ذكره . مـن ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء ، وبالبدر في النور والبهـاء (...) وكذلك قياس الواحد في خصلة من الخصال على المذكور بذلك والمشـهور به والمشار إليه ، سواء كان ذلك ممّن حضرك في زمانك أو كان ممّن سبق فـي

---

[365] P. Marcel Kurpershoek , **Oral poetry and narrative from Central Arabia** , Brill (Leiden . Boston . Koln) , 2002 , p163.

[366] ينظر : عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ، تح : محمد عبده ومحمد الشنقيطي ، المكتبة التوفيقية، القاهرة ، د.ت ، ص 256.

الأزمنة الماضية والقرون الخالية ، لأنّ هذا مما لا يختصّ بمعرفته قوم دون قوم ، ولا يحتاج في العلم به إلى رويّة واستنباط وتدبّر وتأمّل ، وإنّما هـو فـي حكـم الغرائز المركوزة في النفوس والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب ».[367]

ومما يلاحظ أيضا على الأسلوب التشبيهي للشعراء هو بعـدهم غالبـا عـن استعمال أداة التشبيه ، حيث تعوّض بكلمة (مثل أو مثيل أو مثال) أو قد لا تظهر الأداة نهائيا، مما يقرّب المسافة أكثر بين المشبه والمشبّه به ، وهنا تتأكّـد نزعـة الشعراء إلى إحداث لون من التداخل بين طرفي التشبيه . يبدو ذلك أظهر وأقـوى دلالة وإلغاء لمسافات البعد بين الطرفين حين يوظّف الشاعر صيغة الإضافة فـي بنية التشبيه ، حيث يكون المشبّه مضافا والمشبّه به مضافا إليه، مما « يقوّي تعلّق المضاف بالمضاف إليه حتى يصيرا كالكلمة الواحدة ، ويصـبح المضـاف إليـه شاغلا لوظيفة المالك ».[368]

وتشبه هذه الصيغة إلى حد بعيد صيغة أخرى يوظّفها الشاعر أيضا هي صيغة التبعيض ، بحيث تؤدي الدور نفسه في ربط المشبه بالمشبّه بـه ، إذ لا يصـبح الأوّل مجرّد شبيه بل جزءا من المشبّه به ، وفي ذلك إلغاء لكلّ مسـافات النفـور بين المتشابهين . مثال ذلك يظهر في شعر ابن قيطون حيث يقول واصفا الفـرس بصور متعدّدة[369] :

أحمر من سيسان حل الغمده	ما اقوى نجعو ، فتـح سلول[370]
أبيض من رهدان ثلج النكده	غطى الصمدة والكدى وسهول[371]
أصفر من زرنيخ صوت الرعدة	من صولات الخيل زايد هول[372]
أخضر من إيزار نعت مخدّة	خوّض جفنو كي الأسد يجول[373]

[367] عبد القاهر الجرجاني : **أسرار البلاغة** ، ص 314.
[368] شكري الطوانسي : **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة** ، ص369 .
[369] أخذنا القصيدة من الشاعر والراوي : الحاج العمارة ، على هامش أعمال الملتقى الوطني : الموروث الشعبي وقضايا الوطن ، أيام : 25-26-27 أفريل 2006 بوادي سوف ، من تنظيم أطلس الثقافة الشعبية – جامعة الجزائر .
[370] سيسان : لونه مثل لون تراب الأسس في احمراره - نجعو : شبه قوته حين جريه بالنجع القادم من بعيد - سلول : شعر الفرس .
[371] الرهدان : الثلج .
[372] زرنيخ : مادة صفراء .
[373] إيزار : علم أخضر يتّخذ دليلا في بعض الزوايا على الطريقة – نعت : مثل – خوّض جفنو: تحركت أجفانه من أثر العدو .

أبقع خمري ما يهاب حمادة ما يعياش طول النهـار يقول[374]
أكحل من زيتون هز الفردة يبحث في التراب مثل الغول[375]
أزرق من حمام عالي السدّة يتنسّم تنسيم ريح المـ ـ ـ ول[376]

صلّ يا ربي على الرسول

فابن قيطون في هذه الأبيات شاعر مثّال يمتح مـن الطبيعـة المحيطـة بـه المختزنة صورها وأشكالها والعلاقات التي تكتنفها في مخيّلته الثرية التي تؤلّـف بين المتشابهات ، بل إنّها قد تتجاوز مألوف العادة ، فتجمع ما يظهـر لنـا مـن المتنافرات في رِبْقة واحدة تُكسِب أشياء الطبيعـة ومكوّناتهـا وتجـارب الحيـاة وصورها نوعا من الوحدة الخفيّة . فالفرس الأحمر يصبح أشبه شـيء بـالتراب الأحمر ، والفرس الأصفر أشبه بمادة الزرنيخ ، والأخضر مثل هذا القماش الذي يتّخذ علما في القباب حين زيارة الأولياء،... وهكذا تتداخل الألوان والصور فيغدو الفرس أيضا أسدا في تبختره، وكائنا خياليا (غولا) يقلب التراب أمامـه. ممّـا يصدق عليه حقّا وصف عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة حـين يعـرض لقدرة الشعراء على الجمع بين المختلف والمتنافر أحيانا، ودور ذلك في تحريـك عواطف الإعجاب والتجاوب لدى المتلقي ، يقول الجرجاني :

« وهل تشكّ في أنّه يعمل عملَ السحر في تأليف المتباينين حين يختصر لـك بُعد ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المُشئِم والمُعـرق ، وهـو يريـك للمعاني الممثّلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة وينطق لـك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة في الجماد ، ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين...».[377]

ويزيد الشاعر في تقوية دلالة الشبه بين الطرفين الذين يجمع التشبيه بينهمـا مـن خلال المركّب الذي يوظّفه ، والذي يتّخذ شكل :

التشبيه= مشّبه + من (التبعيضية) + مشّبه به .

---

[374] ابقع : لجلده لونان – خمري : الأسمر- حمادة : أرض صخرية . يقول : هنا بمعنى الجري دون تعب.
[375] هز الفردة: رفع رجله فظهرت الحدوة – يبحث في التراب : يقلّب التراب .
[376] السدّة : المكان العالي – يتنسّم : يتحرك سريعا كالنسيم .
[377] عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،ص 58.

فهو لا يستعمل كاف التشبيه أو إحدى أدواته الأخرى التي تؤدي دور الربط بـين الطرفين ، إلاّ أنّها توحي بنسبية العلاقة بينهما ، ولهذا يلجأ الشاعر إلـى التشـبيه البليغ الذي يلغي مسافات البعد بين الشيئين ، فيصورهما وكأنّهما شيء واحد ، فما بالك إن زاد التشبيه قوّة ، إذ يصبح الشيء منها بعضا من الآخر، وجزءا لصـيقا به.

وهذا الأسلوب ليس مقصورا على ابن قيطون ، إذ يستعمله التونسي ، شـاعر سيدي خالد أيضا في بعض قصائده على غرار وصفه لنساء سيدي خالـد الـذي أشرنا سابقا إلى بعض أبياته ، يقول الشاعر :

طلقوا ثيث ينبور قويـ ـه	عاتقو ولد الظلمـ ـ ـ ـ ـان[378]
قشوات برق الظلميـ ـ ـه	كي الريش في عرض امزان[379]
الحواجب من خط بريـة	قندوز كتب الـ ـ ـ ـعنوان[380]
العيون اكحالو زوجيـ ـة	زربوط حب البقْنَـ ـ ـ ـان[381]
وخدود من شمس ضحية	يضواوْ قبل المسيـ ـ ـ ـان[382]
اشفاف من دم ضحيـة	فضّة نقاش اسنـ ـ ـ ـ ـان[383]
ارقاب من نعت سرايـا	في درّاج عند السلطـ ـان
نهود بيض البريـ ـ ـه	الحمام سكن الكيفـ ـ ـ ـان[384]
البدون عند البَنّايـ ـ ـا	بالرخام ، والجير ازيـ ـان[385]

ومن الملاحظات التي نقف عليها في هذه الصور السابقة سـواء عنـد ابـن قيطون أم عند التونسي أن الشاعرين يرصّان هذه التشبيهات رصّا ، ويحشـدانها حشدا ، فتأتي متلاحقة متتابعة ، مما يغلّب الصور الجزئية على الصور الكليـة ،

[378] ثيث : الشعر - ينبور : نوع من القماش الأملس - الظلمان : ذكر النعام .
[379] القشوة : الجبين - الامزان : المطر حين تجري مياهه.
[380] بريّة : الرسالة - قندوز : الطالب الذي يحفظ القرآن ، وغالبا هو من ينوب المدرس في مساعدة التلاميذ على الكتابة .
[381] اكحالو : سود – زربوط : الخذروف (لعبة يمارسها الأطفال) .
[382] المسيان : المساء.
[383] شبه الشفتين بدم الأضحية ، وشبه الأسنان بالفضّة.
[384] الكيفان : الكاف هو الجبل.
[385] البدون : جمع بدن- البنايا : البناؤون .

لكنها مع ذلك تصنع لها دورا في إبهار المتلقّي ، وتوفير عنصر الدهشة بالشـعر من خلال الانزياحات / الخروقات التي تزيد في تكثيف اللغة الشعرية ، وترتفـع بها عن مستوى اللغة العادية ، إذ « تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالعقل أو القوّة ، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة ».[386] وطالما أن من أهمّ مظاهر الصورة أيضا أنها طريقة فـي التفكيـر الذي ينحو بالشاعر إلى ترتيب الأشياء مع بعضها البعض في فئـات معيّنـة .[387] وذلك يتم طبعا حسب الرؤية الشعرية للشاعر التي يطل من خلالها على الأشـياء والواقع المحيط به . فيغدو شَعر المرأة نوعا خاصا من القماش اللين ، شبيها فـي سواده بولد النعام ، ويصبح الجبين (القشوة) كبرق في سماء مظلمة؛ أو كريشـة سوداء في عرض سيل من ماء مطر غزير . ومن شأن هذه التشـبيهات البليغـة المتلاحقة أن تدهش المتلقي ، وأن تجول بمخيلة المتلقي في أرجاء الكون والطبيعة وإحداثياتها ، وأن تعمّق لديه الجانب التأمّلي في ظواهرها وتلغـي لديـه نمطيـة النظرة السطحية للأشياء التي تكرّست مع العادة والألفة ، لتنشئ علاقات جديـدة تربط بين الأشياء وتقيم لحمة ونوعا من الوحدة الخفيّة بينها .

والملاحظ أيضا على التشبيهات السابقة أنّها ، وإن كانت تقيم علاقات جديـدة بين الأشياء ، إلا أنها تنزع دائما إلى نوع من المعقولية والطابع الحسّي في ربـط هذه الأشياء بعضها ببعض ، بحيث تصبح مسافة الفجوة بين المشبّه والمشبه بـه غير مستعصية على الفهم ، وتصبح الملاءمة الإسنادية بين الطـرفين المـوظفين في التشبيه ممكنة ، والجديد عند الشاعر أنّه يكتشف علاقات بين العنصرين قد لا ننتبه لها ؛ نظرا لسيطرة سلطان العادة والنظرة الظاهرية للوجود . فيأتي الشاعر بحساسيته وخياله الثانوي (secandaire) ، ليخرق قوانين العادة فيصنع اللُحمة بين الطرفين .

وتعود هذه المعقولية أيضا في مراعاة الشاعر دائما للطابع الحسّي المادي ، إذ هناك دائما مبرّر مادي للربط بين المشبّه والمشبّه به ، فالعلاقة بين الشَعر (الثيث)

---

[386] من مقدمة : محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما لكتاب : جون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية** ، ص 07 .

[387] K.L.Newton , **Twentieth- century literary theory**, op.cit, p03.

والينبور -وهو نوع من القماش- هي في تميزهما بالنعومـة ، وعلاقـة الجبـين (القشوة) بالبرق هو الضياء ، وحواجب المـرأة شـبيهة فـي تناسـقها ورقتهـا واستدارتها بخط الكاتب في رسالته..وهكذا .

وهكذا تتغلب الصور التشبيهية والنزوع إلى الوضوح الدلالي أكثر ، طالما أنّ التشبيه مهما كانت صوره ، فإنّه في النهاية يحفظ لطرفيـه قـدرا مـن التميّـز والاستقلالية عن الطرف الآخر...

ثانيا : بنية الكناية

الكناية – كما يعرفها الخطيب القزويني- « لفظ أريد به لازم معناه مع جـواز إرادة المعنى حينئذ ، كقولك فلان طويل النجاد أي طويل القامـة »[388]. وهكـذا ، فإنّ معنى الكناية هي أن تذكر كلاما يحتمل معنيين ظـاهري وضـمني ، ولكـنّ المقصود هو المعنى الضمني مع امكانية إرادة المعنى الظاهري ..

وتكتسب الكناية شعريتها من غموضها النسبي ، إذ تعدل من التصـريح إلـى الإشارة المحمّلة بالإيحاء والدلالة ، كما أنّها توفّر للعبارة جانبـا مـن الاقتصـاد والتكثيف اللغوي الذي ولع به العرب القدامى كثيرا ومالوا إليه ، حين تغدو البنية اللفظية قصيرة موجزة لكنها محمّلة بدلالات كبيرة . وهو « ضـرب يـوفّر لنـا اقتصادا مفيدا ، يظهر بجلاء بعدا من أبعاد الشعريّ ».[389]

وتأتي الكناية في المرتبة الثانية من حيث كثافة توظيف الشعراء الشعبيين لها ، لتكون وسيلة لترجمة المتخيل في اللغة الشعرية ، وإن كانت لا تبلغ شأو التشـبيه الذي يبقى مسيطرا على صور الشعراء ..

والمتأمل في اللغة الدارجة يلاحظ هذا الميل إلى الكنايـة حتّـى فـي الكـلام التواصلي العادي ، حين يعمد المتكلم إلى استعارة هذه الخاصية من الشعر بغرض شحن الكلام ببعض الإيحاء المساعد على الإقناع والتأثير ..إذ يقول النـاس فـي الجلفة مثلا : " فلان خارج طريق " بمعنى أنّه لـيس مضـبوطا فـي تصـرفاته ومواعيده ، وأنه يجانب طريق الصواب في ذلك . كما أنّ المثل الشعبي يوظّـف هذه الخاصية أيضا ، مما يصبغه بنوع من الشعرية ، فيقال مثلا : " جا يسـعى ، ودّر تسعه" عل الإنسان يبذل مجهودات كبيرة ليحقّق مصلحة ما ، فإذا به عـوض ذلك يضيّع على نفسه مصالح أكثر..

---

[388] الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة** ، تح: عبد القادر حسين ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1996 ، ص355.

[389] شاكر لكعيبي ، **لغة الشعر/ دراسات في الشعرية والشعراء** ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ط1، الرياض ، 2003/1413 ، ص28.

ويعود ميل الناس إلى توظيفها كثيرا في كلامهم إلى قدرتها على وصف الواقع الخارجي ولفت الانتباه إليه ، و ارتباطها بحدود العرف الاجتماعي والأدبي ، فلا تتيه في مسارب الذاتية ، والعلاقات الغريبة ، وما أشبه مما نبّه إليـه البلاغيـون القدماء .[390]

وعلى الرغم من ذلك ، إلا أن استعمال الشعراء للكناية قليـل كمـا لاحظنـا ، ويعود ذلك ربما إلى سيطرة البعد الواقعي في رسم الصورة الشعرية الذي اقتضى غلبة توظيف التشبيه الذي وإن كان يجمع بين المتشابهات وأحيانا بين المتنـافرات إلاّ أنّه على الأقل يمتلك القدرة على الجمع بينهما ، وخاصة التشبيه البليغ ، بينمـا تتسع مسافة التجاوز والفجوة بين الواقعين الظاهري غيـر المقصـود والبـاطني المقصود في أسلوب الكناية ..

وسنكتفي هنا ببعض النماذج لابن معطار الذي يصف الأوّل نساء الصحراء في قوله:

القشوة تعشي على ضـ ـي البدر   نـ ـور الخد عقيق والاّ بن نعمان[391]
جا في وقت عطيل عنو ما جاري   وحواجب نونات في مصحف قرآن[392]
وانكتّب باقلام مداد وحـ ـاري   عرّقهم قندوز في شاو العنـ ـوان[393]
والأعضاد نظاف كسيوف البـ ـتر   حتى الساق تقول مخ منّو بـ ـان[394]
وخلاخيل رديف تنطق كي الكوري   جاي يكندر داوسو سيدو غضبان
ومثقل عالراس حولي والخـ ـمري   والحايك يكمال ، واغواطي يدكان
ماذا داروا من روايح والعـ ـطر   تتمكّن في الخشم عن شوفة الاعيان[395]
إن طاوعت النفس وابليس الناري   وراه ادّاك شوارهم ذاك الحرمان[396]
جرجارات حرام ، فتـ ـنه للبصر   دخّالات الوزر ، كتّابات اديـ ـان

---

[390] عدنان بن ذريل ، **اللغة والبلاغة** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1983، ص181.

[391] تعشي : تفوق (في اللمعان) – عقيق : الحجر الكريم الأحمر- بن نعمان : ورد شديد الحمرة ينبت وسط السنابل.

[392] نونات : جمع نون (حرف النون في شكله الشبيه بالحاجب).

[393] عرّق : إتقان رسم الحروف - شاو العنوان : بداية الرسالة .

[394] البتر : القطع – تقول : بمعنى (وكأنّ) – مخ منو بان : ساقها في بياضه ، كأنّ عظمها يظهر منه .

[395] ماذا داروا: كم وضعوا - الخشم: الأنف .

[396] الناري : المخلوق من نار ، أو الذي يؤدي اتّباعه إلى النار - ادّاك : أخذك - شورهم : تجاههم .

ليهم يهوى القلب والخاطر يجري   واذا تعشق نظرهم جاك الشيطان

تظهر الكناية الأولى في قول الشاعر واصفا ساق المرأة : (حتى الساق تقـول مخ منّو بان) ، وهنا يتداخل التشبيه مع الكناية ، فيصبح المشبه به :" مـخ منـو بان " كنايةً تحتمل معنى ظاهريا هو ظهور المشاش من الساق ؛ ومعنى باطنيا هو المقصود ، يتمثّل في شدة البياض الذي يكاد يشفّ عمّا تحت لحـم السـاق مـن مكوّنات . ولا يخفى ما تؤدّيه الكناية هاته من إيجاز يختصر الدلالة التّي أرادهـا الشاعر من خلال لفظه ، بالإضافة إلى غرابة الصورة في الكناية التي تحقّق مدى كبيرا من التعجيب لدى المتلقّي بغرابتها تلك ، وتكسر المـألوف المعـروف فـي الصور التي تتعرّض لجمال ساق المرأة . إذ لم يكتف الشاعر بالشطر الأول الذي شبّه به أعضاء المرأة كلها في بياضها بالسـيوف البيضـاء اللامعـة القاطعـة (كسيوف البتر)، بل زاد الصورة مبالغة وتركيبا، إذ إنّه لا شكّ لاحظ أن الدلالـة الأولى معروفة موظّفة كثيرا من لدن الشعراء ، فأراد أن يعقّدها ، أو يركب معها صورة مستحدثة تؤدي دلالة جديدة .

ونجد أيضا ثلاث كنايات عن موصوف أخرى في قول الشاعر :

جرجارات حرام ، فتنه للبصر   دخّالات الوزر، كتّابات ادیـان

وهي على التوالي :

جرجارات حرام

دخّالات الوزر

كتّابات ادیـان

وكلها تقريبا تؤدي دلالة واحدة ، هي دلالة أنّ هؤلاء النسوة من فرط جمالهنّ ودلالهنّ وروعة لباسهنّ ، وكذا رائحة العطر التي تفوح منهنّ قد يصـبحن سـببا يجرّ الإثم والحرام لمن لا يصبر على استراق النظر إليهنّ ، بـدليل أنّ الشـاعر يقول كذلك :

ليهم يهوى القلب والخاطر يجري   واذا تعشق نظرهم جاك الشيطان

وممّا يدعّم هذه الدلالة أيضا تكرار الشاعر للكناية نفسها تقريبا بألفاظ مختلفـة وبنمط تركيبي واحد متواز يدلّ على هذا المدّ النفسي بين إعجاب الشاعر بهـؤلاء النساء ، وبين التزامه الديني الذي يمنعه من أن يتوق إليهنّ .

والملاحظ أن البنية النحوية للكناية هنا تعتمد أساسا على : مضاف + مضـاف إليه ، وهي بنية تقليدية كثيرا ما ظهرت في الكنايات العربية قديما وحديثا ، وحتى في النصّ القرآني ، حيث نجد في القرآن الكنايات :

متاع الغرور ـ جناح الذلّ ـ سكرة الموت .

ونجد كذلك في الكلام المأثور :

ثوب العافية ـ رسول الشر ـ جناح سفر ـ سيف الدولة ـ بحر العلوم .

وهذا النوع أيضا شهير في الكنايات الشعبية المستعملة في الكلام اليومي النفعي . وربما لجوء الشعراء الشعبيين إليه عائد إلى بساطته ، لأنّ « أبسط البنى شكليا في الجملة الشعرية هي الكناية ، وبالتحديد ضرب واحد منها ، و هو المسـمّى فـي الكتب المدرسية (بالتلويح) وهي تقوم على نوع من مضاف ومضاف إليه ، إلى كلمتين ، جزأين ينتمي كل واحد منهما إلى حقل دلالي ، مختلف في الغالب ».[397]

وتؤدي هذه البنية المعتمدة على مضاف ومضاف إليه دورا في ربـط طرفـي الكناية ، وإيجاد نوع من التوازن الدلالي المنتج ، حيث يقـوم الشـاعر « بقـرن كلمتين مختلفتين لاستخراج دلالة جديدة » .[398]

ولكي يكون الربط مبرّرا ؛ يوظّف الشاعر ابن معطار معجمه اللغوي بنـوع من الدقة كي لا يكون الشعر مبرّرا للتعسّف في اللغة ، فيربط بين كلمة :

جرجارات + حرام = أي أنهن يجرجرن الرجل إلى الحرام من خلال الجمال وغيره .

دخّالات + الوزر = فيدخلنه الوزر .

كتّابات + أديان = فيكتبن عل الرجل الدّين بحيث يصبح مدينا يوم الحساب .

---

[397] شاكر لكعيبي ، **لغة الشعر** ، ص27.

[398] المرجع نفسه ، ص31 .

وهكذا تحقق هذه الكنايات نوعا من الاختصار والتكثيف والاقتصاد اللغـوي ، كما أنّها تحمل نوعا من التعويض الذي يلجأ إليه الشاعر هربا من الوعظ ، ممّـا يحمي اللغة من أن تفقد وظيفتها الشعرية . لأنّ الشعر لا يتحمّل كثيرا التقريريـة الفجّة ، بل إنّ الشاعر مطالب بأن يوجد بدائل عنها من خلال المجاز بأنواعـه أو من خلال الرمز، ولا سيما بالكناية والاستعارة اللذان يخرجان المعنى من طابعـه الفكري والتقريري إلى بُعد صوري محسوس ، فالفكر عدوّ الشعر كما يذهب إلى ذلك بعض النقاد القدامى ، ولهذا قال شاعرهم :

كلّـ ـفتمونا حدود منطقكم	في الشعر يلغي صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج	بالمنـطق ما نوعه وما سببه
الشعر لـمْح تكفي إشارته	وليـس بالهذر طوّلت خطبه

كما إن العبارة رغم قصرها إلا أنّها تحمل كثيرا من الدلالات التـي تكثّفـت بفضل المركب الكنائي / المجازي / الصوري الذي وظفه الشاعر ، فحين نقول : جرجارات حرام – دخالات الوزر – كتّابّات أديان ، فهناك أولا هذا الإلحاح مـن خلال تكرير الدلالة نفسها ، الذي يدلّ على اقتناع الشاعر بأن المرأة سـبيل إلـى الشيطان ومدخل إلى اقتراف الحرام ، وبهذا تفضح الكناية الثقافة السـائدة والقـيم التي تعتبر المرأة سببا في الوقوع في المعصية.. فيصبح الشعر الشـعبي ، مـن خلال الصورة بصفة خاصة ، « مفصحا عن الأحاسيس الجماعية والنظم المعرفية والحقائق الاجتماعية الثقافية » .[399]

وهناك أيضا في هذا المركّب الكنائي صيغة المبالغـة : دخّـالات ، كتّابـات (صيغة فعّالات) التي تحمل دلالة الفاعلية والقدرة الكبيرة على التأثير ، بالإضـافة إلى الإيحاءات التي تحملها اللفظة الأولى (جرجارات حـرام) ، وهـي أقـوى الألفاظ أداء للدلالة التي قصدها الشاعر ؛ ومعناها المعجمي في الصحاح يرد كما يلي :

---

[399] Saad Abdullah Sowayan , **Nabati poetry / the oral poetry of Arabia** ,op.cit,p91.

« وقد جرّيت جرّيا واستجريت . وفي الحديث : قولوا بقولكم ولا يسـتجرينكم الشيطان . ... وقولهم : فعلت ذاك من جرّاك ومن جرائك ، أي من أجلك » .[400]

وفي تاج العروس : « (الجرّ: الجـذب) .... وانجـرّ الشـيء : انجـذب ، والاستجرار والتجرير شدّد الأخير للكثرة والمبالغة . والجريرة : الجناية يجنيهـا الرجل ، وقد جرّ على نفسه وغيره جريرة ، يجرّها بالضمّ والفتح . قال :

إذا جرّ مولانا علينا جريرة صبرنا لها ، إنّا كرام دعائم

وفي الحديث : إنّ امرأة دخلت النار من جَرَا هرّة ؛ أي من أجلها . ومن المجاز ، يقال استجررت له أي أمكنته من نفسي ، فانقدت له أي كأنّي صرت مجـرورا » .[401]

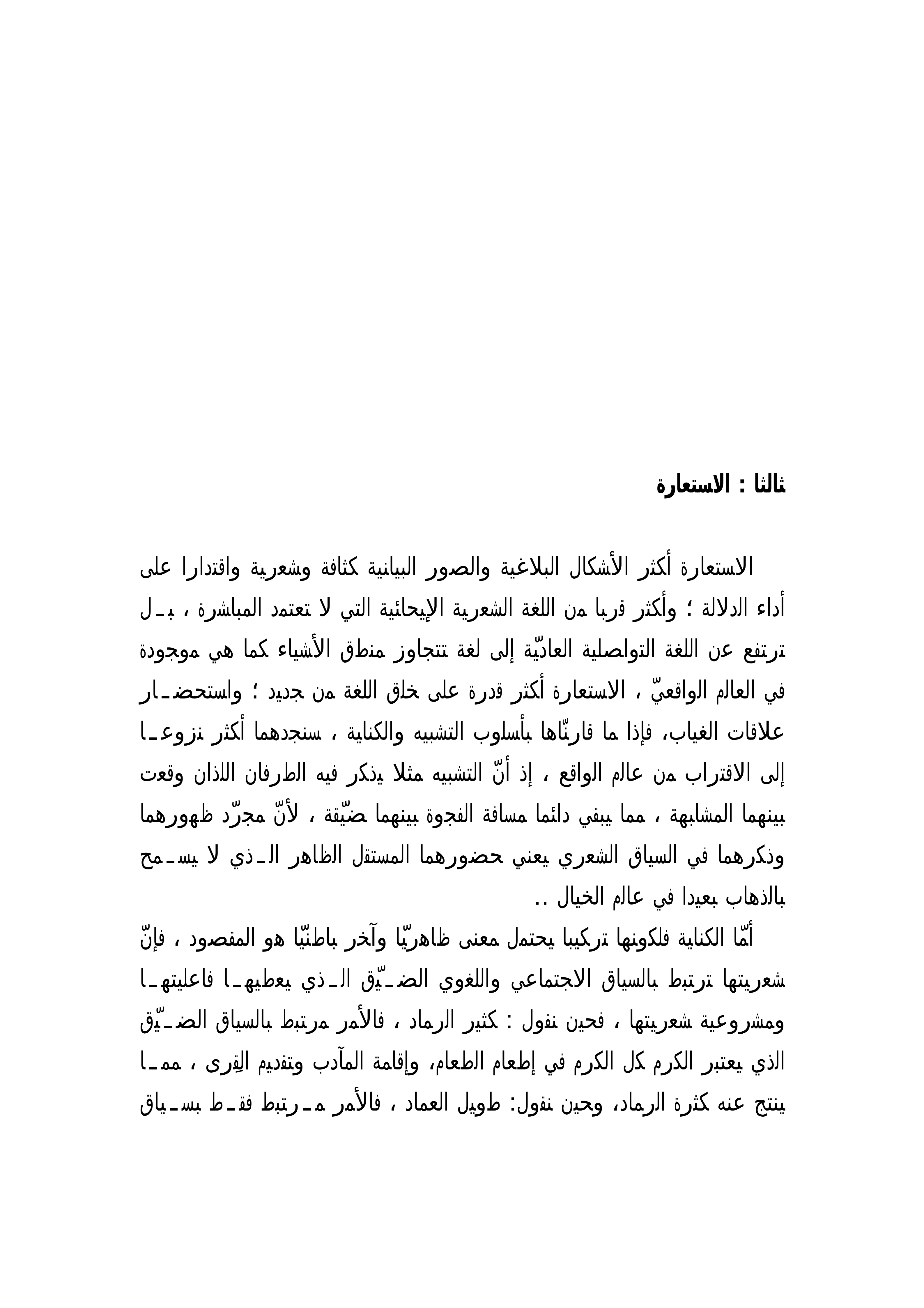
وهكذا لا تصبح الكناية مجرّد وسيلة توصيلية من الشاعر إلـى المتلقـي ، ولا مجرّد صورة حسية أو رسما ماديا مثيلا للواقع .. وإنّما صـورة مـؤطرة بكـل اقتراناتها ، وذات دلالة تعود إلى (تعبيرية) الواقـع ؛ بحيـث أنّ لهـا عالمهـا وبطانتها المعنوية عند الباث والمتلقي ، مما يكشف عـن الاقترانـات ، وأيضـا الروابط بين اللازم والملزوم [المعنى الباطني والظاهري للكناية] فـي تعبيريـة أشياء الواقع .[402] أي إنها تصبح نظاما إشاريا خاصّا بين المبدع والمتلقي ، نظاما مشحونا بدلالات معينة وإيحاءات كذلك ؛ هي أشبه بنسق مضـمر بـين طرفـي العملية الشعرية ؛ يستمد شعريته وقدرته على أداء هـذه الدلالـة مـن السـياق الاجتماعي الثقافي الذي ينتمي إليه كلاهما . ولهذا ربما قال البلاغيون القدامى بأنّ الكناية تستمدّ شعريتها من قدرتها على الإضمار والإخفـاء مـن خـلال معناهـا الظاهري الذي يخفي معنى باطنيا لا يتاح إلاّ لذوي البصيرة .

---

[400] الجوهريّ ، **الصحاح** ، تح : إميل يعقوب ومحمد طريقي ، ج 06 ، دار الكتب العلمية ، ط01 ، بيروت ، 1999/1420، ص231.

[401] الزبيدي ، **تاج العروس من جواهر القاموس** ، ج10 ، تح : ابراهيم الترزي ، وزارة الإعلام الكويتية ، 1972/1492 ، ص ص 393، 407 .

[402] عدنان بن ذريل ، **اللغة والبلاغة** ، ص181.



ثالثا : الاستعارة

الاستعارة أكثر الأشكال البلاغية والصور البيانية كثافة وشعرية واقتدارا على أداء الدلالة ؛ وأكثر قربا من اللغة الشعرية الإيحائية التي لا تعتمد المباشرة ، بل ترتفع عن اللغة التواصلية العاديّة إلى لغة تتجاوز منطق الأشياء كما هي موجودة في العالم الواقعيّ ، الاستعارة أكثر قدرة على خلق اللغة من جديد ؛ واستحضار علاقات الغياب، فإذا ما قارنّاها بأسلوب التشبيه والكناية ، سنجدهما أكثر نزوعا إلى الاقتراب من عالم الواقع ، إذ أنّ التشبيه مثلا يذكر فيه الطرفان اللذان وقعت بينهما المشابهة ، مما يبقي دائما مسافة الفجوة بينهما ضيّقة ، لأنّ مجرّد ظهورهما وذكرهما في السياق الشعري يعني حضورهما المستقل الظاهر الذي لا يسمح بالذهاب بعيدا في عالم الخيال ..

أمّا الكناية فلكونها تركيبا يحتمل معنى ظاهريّا وآخر باطنيّا هو المقصود ، فإنّ شعريتها ترتبط بالسياق الاجتماعي واللغوي الضيّق الذي يعطيها فاعليتها ومشروعية شعريتها ، فحين نقول : كثير الرماد ، فالأمر مرتبط بالسياق الضيّق الذي يعتبر الكرم كل الكرم في إطعام الطعام، وإقامة المآدب وتقديم القِرى ، مما ينتج عنه كثرة الرماد، وحين نقول: طويل العماد ، فالأمر مرتبط فقط بسياق

الخيمة (وهو سياق ضيق) لا يذهب بعيدا في دلاليته . الكناية أيضا تترك المجال للمعنى الظاهريّ ، فقد يكون هو المقصود .

وهكذا تتبدّى الاستعارة بوصفها أسلوبا أقرب إلى طبيعة الشعر الذي يلمّح ولا يصرّح ، وينزع إلى الغموض أكثر من نزوعه إلى الوضوح ، على اعتبار أنّهـا في أبسط تعريفاتها : تشبيه حذف أحد طرفيه ؛ ففي حذف أحد الطرفين ابتعاد عن عالم الواقع وتوسيع للفجوة بين عالم الحقيقة وعالم الخيال . ولا شك في أنها تحقق شعرية أعمق عن طريق تكثيفها أكثر للمتخيّل ، ولهذا رأى الحاتميّ في الرسـالة إلى أنّ: «حقيقة الاستعارة أنّها نقل كلمة عن شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له»[403] . وذهب العسكريّ إلى أنّ : « الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض »[404]. ويعمّق الجرجاني هذا المعنى أكثر حـين يذكر كلمة " ادّعاء " في تعريفه للاستعارة بأنّها : « ادّعاء معنى الاسـم للشـيء »[405]. فهو يتكلّم عن إنشاء الأديب ـ ادّعاء ـ لمعان جديدة لألفاظ اللغة ، والأهمّ من ذلك أن الجرجاني يشير إلى جانب ذلك إلى أنّ قيمة الاستعارة تتمثّل في أنّها « تحوّل الكلام من صيغة هذا مثل هذا إلى صيغة (هو هو) »[406].

وقد ذهب أرسطو طاليس قبل ذلك إلى المعنى نفسه في كتابه " الخطابـة " حـين تحدّث عن فضل الاستعارة على التشبيه ، فقال : « أمّا بالنسبة للتشبيه ، فإنّه مثل الاستعارة ، لكنّه يختلف عنها في زيادة كلمة ، ولذلك كان أقلّ جلبا للمتعة ، لأنّـه لا يقول : هذا هو ذاك ، وإن كان العقل لا يقتضي ذلك »[407].

فإذا كان التشبيه عقد مماثلة أو مشابهة بين طرفين ، فإنّ الاستعارة هي استبدال طرف بآخر ، أو تغييب طرف لصالح آخر ، فحين يقول البحتريّ مثلا :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

---

[403] أبو علي الحاتمي الكاتب ، **الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي** ، تح : محمد يوسف نجم ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1965 ، ص 129 .

[404] أبو هلال العسكريّ ، **كتاب الصناعتين / الكتابة والشعر** ، تح : علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا (بيروت) ، 1406 / 1986 ، ص 268 .

[405] الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، مصدر سابق ، ص282.

[406] الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، مصدر سابق ، ص28.

[407] أرسطو طاليس ، **الخطابة** ، ص 44.

فإنّ كل الأوصاف المذكورة (أتاك – الطلق – يختال – ضاحكا ...) هي أوصاف إنسانية / خصائص إنسانية ، لكنّ الشاعر غيّب الإنسان ليحلّ محلّه الربيع الـذي يكتسب وفق رؤية الشاعر الفنّية كلّ هذه الأوصاف ، مما يعطـي المعنـى بعـدا إيحائيا تكثيفيّا يدعّم الوظيفة الشعرية للكلام ، وهكذا يصبح دور الاستعارة هـو « تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية ، وهو عبور يتمّ عن طريق الالتفات خاف كلمة تفقد معناها على مستوى لغويّ أوّل ، لتكتسبه على مستوى آخر ؛ وتـؤدّي بهذا دلالة ثانية لا يتيسّر أداؤها على المستوى الأوّل »[408].

وإذا تأمّلنا المثال الشعريّ السابق ، فإنّه ينبئ عن تميّز الاستعارة عن التشبيه ، فبالإضافة إلى إلغائها كلّ الفوارق بين العالمين الواقعي والخيالي ، فهي أيضا تشي بنوع من الغموض الذي لا نجده في التشبيه ، كما أنّ لها قدرة أكبر علـى إيجـاد عناصر الوحدة بين الأشياء والتغلغل في عمقها ، ولهذا قيل إنّ الاستعارة أقوى من التشبيه لأنّها تكتشف خصائص الأشياء ودخائلها .. فالربيع يصبح من أثر جمالـه وبعثه للطبيعة من جديد وصفاء جوّه طلقا كإنسان جميل ، ويصـبح سـعيه بـين عناصر الطبيعة اختيالا وضحكا لأنّ كلّ مظاهره من خضرة وزهر ونماء وتجدّد حياة تدعو إلى ذلك . وهكذا تظهر شعرية الاستعارة أيضا من خلال قدرتها علـى التشخيص ، أي خلع صفات ما هو حـيّ أو إنسـاني علـى الأشـياء الجامـدة والتصوّرات المجرّدة ، ومن خلال طريقتها في إنشاء عالم متخيّل جديد ؛ لا تظهر فيه آثار العالم الواقعيّ إلا من خلال صفاته ، ولهذا فالاستعارة لا تفسد على المبدع والمتلقّي على حد سواء متعة العيش الحقيقي في عالم الخيـال ، إذ حـين يقـول الشاعر :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا ....

فإنّه ينشئ باللغة عالما جديدا تحكمه إحداثيات وخصائص جديدة ، بينما لو قـال – على سبيل التشبيه- إنّ الربيع كالإنسان حين يأتي مختالا ضـاحكا ، فـإنّ لفظـة الإنسان تفسد على السامع متعة عيش عالم جديد بكل عناصره ، فالاستعارة علـى

[408] صلاح فضل ، **النظرية البنائية في النقد الأدبي** ، الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1978 ، ص280 .

هذا الأساس «حصول لغويّ يقوم على الإضمار ، أو الغياب ، أي تغييب مسـتند للشبهية بين المعنى الحقيقي والمجازيّ »[409].

وإذا عدنا إلى المتن الشعري الشعبي ، فإننا سنلاحظ في اسـتعارات الشـعراء غلبة الصيغة الفعلية للاستعارة أو ما يسمّى في البلاغة الاستعارة المكنّيـة التـي تدعى بهذا الاسم لأنّ المشبّه به يغيب ، ويكنّى عنه بأحد لوازمه ، وهـذا النـوع يعتمد الفعلية بحيث نجد الشاعر « يبثّ الحياة والحركة في المشبّه (المستعار له) الجامد / غير الإنساني/ المجرّد بأن يسند له فعلا هو من أحوال الكائنـات الحيّـة وخواصّها ، فيتحوّل – بذلك- إلى كائن حيّ له ما للأحياء من صـفات وأفعـال »[410]. وهذا من شأنه أن يضفي حيوية وحركية ظاهرة على الصورة ، لا سيما إذا وفّق الشاعر في إقامة علاقة وطيدة بين الصورة وبنية قصيدته .

من أمثلة هذه الاستعارات ما نجده في شعر السماتي حين يقول[411] :

تحول ياكاف كردادة وارحل   درّقت علي جبال الطـ ـ ـ ـواي[412]

دون غزالي ما لقيت منين نطـ ـل   غيمك طاح ارواق خبلت اسـدايا[413]

يا شامخ الاطواد خايف لا نختـل   في وطنك ونعود للـ ـناس اشفايا[414]

يتخلخل عقلي من لفراق ونهبـل   يتخذو فيّ جميع الغـ ـنّايـ ـا[415]

ففي جو الانفعال الذي يعيشه الشاعر والتوتّرات التي تنتابه من أثر هذه الحالة الشعورية التي يعيشها ؛ يأنس لعناصر الطبيعة المحيطة من حوله ، فيأنسن الجبل (كاف كردادة) ، ويخلع عليه صفات إنسانية ، و يجعل منه كائنا عاقلا يقف حائلا دون مضارب حبيبته فلا يستطيع حتى النظر إلى الأفق حيث إنّ الغيـوم تكاثفـت

---

[409] عدنان بن ذريل ، **اللغة والبلاغة** ، ص161.

[410] شكري الطوانسي ، **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنّة** ، مرجع سابق ، ص379 .

[411] رواية الشاعر والراوي : سعدون أحمد في سيدي خالد تاريخ : 20 - 05 - 2004 .

[412] كاف : جبل - كرداده : جبل بمنطقة بوسعاده - درقت : أخفيت - الطوايّا : المرأة المتأنّقة .

[413] منين : من أين – نطل : أطل (أرى) – طاح : سقط - ارواق: في الصحاح : ألقت السحابة أرواقها ، أي مطرها و وبلها . والرواق ستر يمدّ دون السقف .....وربما قالوا : روّقَ الليلُ إذا مدّ رواق ظلمته وألقى أروقته .
الجوهري ، **الصحاح** ، مصدر سابق ، ج 04، ص ص 228-229.
وربما المعنى الأخير هو المقصود ، فالشاعر يقول في هذا البيت أنّ الغيوم تراكمت في أعلى هذا الجبل وألقت بكلكلها ، حتى لم تترك للشاعر فرصة لإلقاء نظرة على مضارب المحبوبة - خبلت سدايا : بمعنى أفسدت حالتي وعكّرت مزاجي .

[414] شامخ الاطواد : الجبل – نختل : يختل عقلي - شفايه : شماتة في أعين الناس .

[415] نهبل : أجنّ - يتّخذوا : يفقدني أهل الغناء لأنني شاعر يستمدّون منّي مادة غنائهم .

فوق هذا الجبل ، وهكذا نجد أفعالا من قبيل : (تحوّل – ارحل – درّقت – خبّلـ ت ..) التي تفقد دلالاتها العادية التواصلية على مستوى أوّل كونها دالة على الإنسان ، لتكتسب دلالات جديدة مرتبطة بالجبل ، ولهذا تحقّق الاستعارات هنا شـعريّتها من هذا التنافر الدلالي القائم بين هذه الأفعال وما يسند إليها من فواعل وغيرها .

ومن فضائل هذا على القصيدة أنها جاءت استهلالا لها ، حيث يبدأ الشاعر بثّه وشكواه منذ البداية ببيت مكثّف مشحون بهذه المجازات التي تضفي عليه كثيرا من الدينامية ، لا سيما وأن الشاعر يوظّف النداء هنا لغير العاقل ، وهو نـداء بـث وشكوى من المعاناة ، ولا يقصد به المخاطبة إذ إنّ الشعر هنا ليس فعالية خطابية ، بقدر ما هو فعالية نفسية انفعالية[416]، فينزاح النداء من دلالته الخطابية الندائيـة إلى دلالة التمنّي ، تمنّي العيش في عالم آخر . لقد أسعفت الاستعارة الشاعر فـي تجاوز عالم البشر الذي لن يفيد الشاعر شيئا إلى عالم الطبيعة الأوسع الذي يصبح وفق رؤيا الشاعر بديلا يجد فيه ضالّته وأمنياته فيشكو إليه أحزانه ولواعجه ، بعد أن يؤنسنه ويخلع عليه صفات البشر .

يا شامخ الاطواد خايف لا نختـل   في وطنك ونعود للناس شفايا

وهكذا تؤدّي الاستعارة هنا دورا تركيبيا بنائيا أيضا حيث تخرج بالقصـيدة منذ أوّل وهلة من عالم الواقع إلى عالم متخيّل يعيشه الشاعر ليعوّض بـه حالـة النقص والحزن والضيق التي يعالجها ، فتغدو القصيدة منذ البداية هروبـا وخلقـا لعالم جديد ينفّس ويخفّف الأحزان واللواعج ؛ وهكذا تغدو الاسـتعارةُ « وسـيلةً إدراكيةً لا يمكن للمرء أن يدرك واقعه دونها ، أو حتّى أن يعبّر عن مكنون نفسه إلا من خلالها ، فالصور المجازية ، هي جزء أساسي من عملية الإدراك » .[417]

وهنا يتجسّد مظهر من أهمّ مظاهر الشعرية في الصورة إذ تعمل على تقوية انطباع الشاعر تجاه الأشياء والأحداث ، بل إنّ لها معنى تحقيق أقـوى انطبـاع

---

[416] ينظر : عبد الله الغذامي ، **الخطيئة والتكفير / من البنيوية إلى التشريحية** ، النادي الأدبي ، ط01، الرياض ، 1985 ، ص263.

[417] عبد الوهّاب المسيري ، **اللغة والمجاز / بين التوحيد ووحدة الوجود** ، دار الشروق ، ط1 ، القاهرة ، 1422/ 2002 ، ص18.

يمكن أن يصدر عن الشاعر في القصيدة [418]، أي إنّها تترجم باقتدار إحساس الشاعر الخاصّ بالأشياء الذي لا يمكن أن تمثّل له التعبيرات العادية « فمكان الإنسان في محور الأشياء إنما يتّخذه لغاية واضحة ؛ ليواجه سرّ الكون ، ليواجه العالم ، ليرى العالم . فمن هذا المحور تنبلج ملايين الأشياء واضحة مرئية ، هذه الأشياء التي يحملق أغلبنا فيها طول حياتهم ولا يرونها مطلقا »[419].

وفي أنموذج شعري آخر لابن معطار يصف فيه الفرس السريع ، نجد أيضا توظيف البنية الفعلية في الاستعارة (المكنية) ، إذ يقول الشاعر :

ا لا شيهان بالسير مولف — كثر الخطرة والغوازي والحركات[420]

اللي ما يعيى وعمرو ما يزنف — يتقطّع خفّ الشطارة في البهزات[421]

كنّيتو طيّار بجناح يرفرف — ولاّ برق اذا خطف بعض الرعدات[422]

بابور على بحور يهلكوه رياح تزف — ومهول فصل الشتا والبحري صات[423]

إذ يقوم هذا الجزء من القصيدة على تصوير مجموعة من الأمنيات / الممكنات في عالم فلا يكتفي الشاعر بأن يجعل من الفرس برقا ، بل يقوم بتعقيد الصورة (البرق) بالصوت (الشاعر المتخيّل التي تبرّر للشاعر أن يسقط على البرق صفة إنسانية هي صفة الخطف ، الرعدات) ، ويجد أنّ أحسن وسيلة تحقّق ذلك هي الاستعارة الفعلية (المكنية). وهكذا تستمدّ الصورة أهمّيتها من قدرتها على الجمع بين مكوّنات عديدة تكون أقدر على ترجمة التجربة من جهة ، ومن كثافتها التي تجعلها أكثر غموضا وإيحاء وتحقيقا للوظيفة الشعرية .

ويزيد من كثافة العالم الشعري لابن معطار في هذه القصيدة الاستعارة المكنية في قوله :

---

[418] ينظر: K.M.Newton , **Twentieth- century literary theory** , op cit , p03

[419] ارشيبالد ماكليش ، **الشعر والتجربة** ، ص15.

[420] شيهان: فرس - مولف : ألف السير - الخطرة : السفر – الغوازي : الغزوات .

[421] يعيى : يتعب – ما يزنف : لا يتراجع - الشطارة : الخفّة – البهزات : البهزة هي الانطلاقة المفاجئة بعد سكون .

[422] كنيتو : بمعنى شبّهته .

[423] بابور: سفينة - يهلكوه : يحركونه - تزف : تصدر صوتا قويا - مهوّل : اشتدت أمطاره ورياحه – البحري : الريح - صات : أصدر صوتا .

بابور على بحور يهلكوه رياح تزف ....

فلفظة " يهلكوه " تعني شدة الانفعال والعصبية التي تنتاب الإنسان حين يتعرّض لموقف يهزّه ويحزنه ويؤثّر فيه . وبهذا فهو فعل يسند في الأصل للإنسان ، لكنّ الشاعر ينزاح به عن مجراه الدلالي العادي إلى دلالة شعرية هي دلالة السـرعة الشديدة للسفينة من أثر الرياح ، ويفعل الشيء نفسه في الشطر الثاني لهذا البيت ، حين يقول :

.... ومهوّل فصل الشتا والبحري صات

فيجعل من الشتاء كائنا إنسانيا قد انفعل أشد الانفعال (مهوّل) ، فيصبح البيت كلّه في النهاية صورة واحدة مركّبة من استعارات عديدة تؤدّي في تعـدّدها دور التكثيف أولا ، كما أنّها تستوعب ملامح الصورة وأجزاءها لتنحو بها نحو الكمال ، فتصبح صدى حقيقيا لما « يرى ويلمس ويسمع أيضـا ، وإنّ الحركـة كانـت حركة ملموسات ومرئيات ومسموعات في ذات الوقت »[424] ، كما أنّهـا تعكـس تفرّد الشاعر في إمكانياته في تجاوز الواقع . « إنّ هذه النواة – الاستعارة – هي في النهاية القدرة على التخيّل ، قدرة المتخيّل على الحضور القويّ فـي اللغـة ، على التجسّد بها ، وكأننا نراه أو نلمسه أو نشمّه أو نحاكيه »[425] .

ويلجأ ابن كريو في قصيدته قمر الليل إلى التجسيد والتشخيص أيضا من أجل خلق صورة موحية لتجربته الشعورية :

قمر الليل خواطري تسّانس بيـ ـه نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالي

يا طالب عندي حبيبه ليه شبيـ ـه من مرغوبي فيه سهري يحلى لي

نبات نقسّم في الليالي ننظر لـ ـيه يفرقـني منـ ـ ـو الحذّار التالي

خايف لا بعض السحابات تغطـّيه واذا غاب ضياه يـ ـتقيثر حالي

يا سايل عن خاطري واش مسهّيه مع الريم اللي جلى قلـبي جالي

ضر معاشر كبدتي وانا خـ ـافيه صابرللحمّى الشديده مـا ذا لي

هذا المرسم كانت الخـ ـدّاعه فيه مصبوغة الانجال خلاّتـو خالي

---

424 محمد الهادي الطرابلسي ، **تحاليل أسلوبية** ، دار الجنوب ، تونس ، 1992 ، ص38 .

425 شاكر لكعيبي ، **لغة الشعر** ، ص24 .

مرسم ولفي كي خلى وعلاه نجيه　　　نتفكّر ما فات يثقّب مشعـالي
واجب لي دمعي على الرسم نبكّيه　　　هشمتني الآثار كي جات قبـالي
غيم المحنة على العقل ديما كاسيه　　　بسحابو سدّا على روس جبـالي

والغالب على استعارات الشاعر هنا هو الإلحاح والتركيز علـى الجوانـب النفسية والوجدانية التي تسيطر على الشاعر ، فتفسد عليه صفاءه من أثـر هـذا الحبّ المضني ، الذي أصبح معه غياب المحبوب عذابا لا ينتهي . ولهـذا يلجـأ الشاعر للتعبير عن هذه الحالة بتجسيد مشاعره وتشخيصها من خلال الربط بـين المعقول (المستعار له) والمحسوس (المستعار منه) ، على النحو التالي :

خواطري (معقول) ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار له
الإنسان (محسوس) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار منه (الاستئناس)

بالي (معقول) ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار له
الإنسان (محسوس) ـ ـ ـ ـ مستعار منه (الرضى)

خاطري (معقول) ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار له
الإنسان (محسوس) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار منه (يسهى)

قلبي (معقول) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار له
الإنسان (محسوس) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار منه (يجول)

الضرّ (بمعناه المعقول) ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار له
الإنسان (محسوس) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار منه (يعشر)

الرسم (حسّي) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار له
الإنسان (محسوس) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار منه (الكلام / الشكوى)

العقل (معقول) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار له
السماء (محسوس) ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مستعار منه (تكسى بالغيوم)

وما يمكن أن نخرج به من ملاحظات حول هذه الأنواع من الاستعارات هي أن الطرف الأوّل فيها دائما - فيما عدا حالـة واحـدة - هـو طـرف معنـويّ (المستعار له) ، بينما الطرف الثاني دائما محسوس ، ويحاول الشاعر في سـياق قصيدته أن يجسّد كل العناصر التي يرى أنّهـا دالـة علـى نفسـيته ومشـاعره وأحاسيسه (الخواطر ـ البال ـ القلب ـ الكبد ـ العقل ..) ، فيخلع عليها أفعـالا تدلّ على صفات محسوسة خاصّة بالإنسان المتقلّب بين حالتي الرضا والسـخط . وتؤدي الصورة الاستعارية هنا دورين ظاهرين :

أولهما : هو دور تدعيم الوظيفة الشعرية التي تتمثّل في « أن يكـون هـدف الرسالة الرسالة ذاتها ، بوصفها واقعا مادّيا ، باستقلال عن معناها ، وتتجلّى هذه الوظيفة بقدر ما يكون الدال أكثر أهمّية من المدلول ، وبقد ما تتغلّب كيفية القـول على مادة القول»[426] وهذا الدور يتم في قصيدة ابن كرّيو بالتركيز على عنصـر المجاز الذي يتبدّى في صور متلاحقة تكثّف الدلالة الشعرية ، وتنحو باللغة مـن مسارها العادي التوصيلي إلى مسار انزياحيّ / انحرافيّ شعري يعدل بهـا عـن دلالتها المعتادة ، فالشعر لا يحقّق شعريته بالموسيقى والوزن فقط .

وثانيهما : هو فضح الجوّ النفسي / الشعوري الذي يسـيطر علـى الشـاعر ، ويدفعه إلى الإلحاح على صور الضياع والحزن الذي يعانيه مـن جـرّاء غيـاب الحبيبة ، إذ لا تحسن اللغة العاديّة أداء هذه الدلالة فتقوم الاستعارات والمجـازات عموما بأداء هذه الوظيفة التعبيرية . فيقوم الشاعر بتصـوير جوانـب أحاسيسـه ومشاعره وكأنّها فواعل حقيقية (إنسانية) تقضّ مضجعه ، وتزيد من عذاباتـه . وهذه كلها عناصر إيحائية تترجم الأجواء النفسية الشعورية ، فيصبح الشعر هنـا تعبيرا عن تجربة شعورية في صور موحية ، وتصـبح الوظيفـة الانفعاليـة /

[426] أدونيس ، **كلام البدايات** ، ص114.

التعبيرية (emotive / expressive) للشعر أكثر حضورا ، وهـي الوظيفـة التي ترتكز أساسا على مرسل الرسالة الشعرية التي يظهر من خلالها موقفه تجاه موضوعه ، أو ما هو بصدد الكلام عنه في شعره .

وثالث هذه الوظائف : وظيفة بنائية تسهم في التجانس النصّي للقصيدة ، بحيث تتواتر صور الضياع والحزن المجسّمة ، لتسهم في توضيح البنية الكبرى للـنص الشعري التي تدور أساسا حول العلاقة المتنافرة بين الشاعر والحبيبة ..

وتلخيصا لكل ما سبق ، فإننا نقول بأنّ الشعراء قد استثمروا التشبيه والكنايـة والاستعارة في تكثيف لغتهم الشعرية والارتفاع بها عن مستوى اللغة التواصـلية العادية، كما أنّنا نلاحظ غلبة ظاهرة للصورة التشبيهية عن باقي الأنواع ، نظـرا لإيثار الشاعر للسهولة والبعذ عن الغموض والغرابة .

الفصل الثاني : الصورة من وجهة نظر النقد الحديث

أولا : الإيقاع والمجاز

الإيقاع والمجاز من العناصر الجوهرية في العملية الشعرية ، وهما المميزان الأساسيان اللذان يبتعدان بالشعر عن النثرية ، وليس قول العرب قديما : إن الشعر هو الكلام الموزون المقفّى إهمالا لدور المجاز ، بل إنهم اتجهوا إلى أهمّ شرط ظاهر لا يتحقّق الشعر إلا به فاكتفوا به في تعريفهم على سبيل الإيجاز والاختصار ، وليس إنكارا لدور العناصر الباقية .

ومن أهم التعريفات التي تنبّهت إلى جوهر الشعر متأثرة في ذلك بالنقد اليوناني متمثّلا في أرسطو ، تعريف القرطاجني في قوله :

« الشعر كلام مخيّل موزون ، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك . والتئامه من مقدّمات مخيّلة ، صادقة كانت أم كاذبة ، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل »[427].

فجوهر الشعر إذًا عملية التخييل التي تتحقّق من تصرّف الشاعر بألفاظه ومعانيه تصرّفا معيّنا ، يعدل بها عن هيآتها العاديّة إلى هيآت غير عاديّة ؛ تحدث أثرا لدى المتلقّي ، فينفعل لصورها المتأتّية من هذه الهيآت التي أحدثها الشاعر ،

---

[427] أبو حازم القرطاجني ، **المنهاج** ، مصدر سابق ، ص89 .

وهكذا فإنّ «التخييل ...عملية تتحقّق في المعاني ، كما تتحقّق بالانتظام الصـوتي للألفاظ ، أي أنّه يتحقّق بالمفهوم والمسموع على السواء ، فالصلة بين الإثنين هي ما يمكن أن نسمّيه بالمعنى ، الذي يتشكّل من خلال المفهومات ، ويبحث لنفسـه – بعد تشكّله – عن أوزان تتجانس مع محتواه بحكم خصائصها المستقلّة ».[428]

وطالما أن التخييل[429] هو ناتج الصياغة الشعرية للقول ، فإنّه هو الذي ينـزاح بالأقوال الشعرية عن أن تكون أقوالا عاديّة ، ويستغرق كـل عناصـر العمليـة الشعرية ، يقول القرطاجني :

« والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهـة الألفـاظ ، والأكيـدة والمستحبّة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييـل الأوزان والـنظم ؛ وآكد ذلك تخييل الأسلوب ... والتخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّـل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صوره أو صور ينفعـل لتخيّلهـا وتصوّرها ، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض » .[430]

ولعلّ أهم ما يقع من خلاله التخييل ، هو عالم المجاز الذي يتدخّل كثيرا فـي تغيير هيآت اللفظ والمعنى ، فينزاح بهما عن حالتهما العاديّة إلى حـالات جديـدة تخدم مرامي الشاعر وتوحي بالدلالات الجديدة ، وتدخل القول عالم الشعرية . هذا بالإضافة إلى الإيقاع الذي يتّكئ أكثر ما يتّكئ على عالم الأصوات في انتظامهـا وتجانسها على المستوى الخارجي (الوزن والقافية) ، وعلى المستوى الـداخلي (الموسيقى الداخلية/ الايقاع الداخلي) . وهذا يعدّ خرقا للنثريّة إذ « تسعى اللغة إلى سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي ، فيعمل التجنيس والقافية علـى عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته »[431].

---

[428] جابر أحمد عصفور ، **مفهوم الشعر / دراسة في التراث النقدي** ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، القاهرة ، 1982 ، ص405 .

[429] لفظة تخييل / يخيّل : في الدارجة توحي بالمعنى المستعمل هنا نفسه تقريبا، وإن كانت لا تتوجه بالضرورة إلى الشعر ، فحين يقال في الدارجة : خيّل لي أو خيّلت لي : فهذا يعني أنّك وقفت حاجزا بيني وبين منظر ما أو شيء ما فحجزت عني الرؤية الصحيحة الكاملة التي تمكّنني من إدراك حقيقة الشيء كما هي ، فأنا أدركه = بصورة أخرى غير صورته الظاهرة ، أي أني أراه بصورة جديدة أخرى تمثّلت لي من أثر وقوفك حاجزا بيني وبين هذا الشيء .

[430] القرطاجني : **المنهاج** ، ص 89 .

[431] مقدمة ترجمة كتاب : جون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية** ، ص07 .

وهكذا فالتخييل في عالم الصوت والوزن ينتج خاصية التجانس الصوتي الذي يعدّ ميزة الشعر التي تميّزه عن النثر .

ولكن لا ينبغي أن نفهم أنّ الإيقاع يحدث مستوى الوزن فقط ، بل إنّ كـل التجانسات الصوتية والصورية داخل القصيدة يمكن أن تدخل في باب الإيقـاع ، لأنّه يمثّل حركة الذات الشاعرة التي تتبدّى داخل القصيدة . وإذا كـان الـوزن – وهو جزء من الإيقاع – قد يكون موحّدا بين الشعراء ، فإنّ باقي عناصـره مـن تقسيم وتجنيس وتوازيات على مستوى الأصوات والألفاظ والتراكيب ، وتجانسات على مستوى الصورة والمجاز هي التي تصـنع للقصـيدة شخصـيتها المتميّـزة وإيقاعها النهائي. فالإيقاع ليس شيئا هلاميّا لا يمكن إدراكه ، بل هو كما يقول سيّد البحراوي :

« وفي النهاية يبدو الإيقاع أمام القارئ شيئا مادّيا محسوسا يعلن له أنّ الـذي أمامه قصيدة من الشعر ، وأنّه – أي الإيقاع – هو الذي نظّم هـذا الفـيض مـن الأصوات والمعاني ، وقاد الشاعر وقصيدته إليه ، وأنّه يستطيع أن يعطيه معنـى مختلفا عن المعنى الذي يلقاه في النثر ؛ معنى أكثر كثافة ، وأكثر عمقـا وأكثـر إمتاعا ، وأكثر كشفا عن الأعماق البعيدة للإنسان ».[432]

وعلى هذا فإن الإيقاع والمجاز كليهما يبدوان في النهايـة مظهـرين مـادّيين محسوسين ، سواء على المستوى البصري والذهني أم على المستوى السمعي ،كما يتكاملان في تحقيق الشعرية ..

وقد أشار بعض الباحثين إلى العلاقة بين الأصوات والألـوان ، إذ إنّ إدراك الإيقاع الصوتي ، الذي يكون بإدراك التناسب في حدوث الأصـوات وانتظامهـا زمنيّا، يمكن أن يحدث أيضا في الألوان والصور التي يمكن أن يكون لهـا بعـد زمنيّ منتظم أيضا ، فحين تقع أعيننا على لوحة أو صورة تتموقع الألـوان فيهـا بنسب متساوية، وفق نسق يجعل زمن إدراكنا للون الأوّل مناسـبا زمنيّـا لإدراك اللون الثاني ، وهكذا مما يحدث نوعـا مـن الإيقـاع علـى مسـتوى الألـوان والمبصرات ، كما هو حادث في الأصوات والمسموعات . يقول فؤاد زكريّـا :

---

[432] سيد البحراوي ، **العروض وإيقاع الشعر العربي** ، مرجع سابق ، ص 135 .

« وهذا ينبّه إلى وجود عنصر زماني معيّن في التصوير ، إذ النسـب المكانيـة تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدّة أطول من بعضها البعض ، ولذلك يكون في اللوحة نوع من الحركة الصانتة التي يتمثّل فيها بدورها الإيقاع »[433] .

ولعلّ مما يجمع ولا يفرّق بين الإيقاع والصورة أيضا هو حقيقـة أنّ الشـعر يقوم في بحثه عن الشعرية بإعادة صياغة للغة العاديّة وتنظيم عناصرها ، فيكون دور الإيقاع صوتيّا أن يحدث التجانس بين أصوات اللغة ، بينما يكون مـن أدوار المجاز تنظيم التراكيب من جديد لخلق الصور التي تعتمد على التنافر (الظاهريّ) بين مفردات اللغة ، فيتجاوز دلالة المطابقة بينها لصالح دلالة الإيحاء . وهذا لا يعني أنّ المجاز والإيقاع يؤدّيان دورهما ، كل على حدة ، بل إنهما يتعانقان ، لأنّ الإيقاع في الأصل ليس أصواتا فقط ، بل هو « علاقات خاصّة بـين مسـتويات كثيرة ، أهمّها : المستوى النحوي ، والمستوى البلاغي ، والمستوى العروضـي »[434].

ومن كلّ ماسبق ، يمكن أن نستنتج أنّ للمجاز والصورة إيقاعا قد يدعم الإيقاع الصوتي ويشكّل جزءا منه ، ويؤدّي معه الأدوار المنوطة به في القصيدة . وهي أدوار تتعلّق بتحقيق التنويع والتكثيف داخل النص الشعريّ ، كمـا تتعلّـق ببنيـة النصّ نفسها من حيث ضرورة تميّزه بالانسجام والتناسب الذي يزيد من اللحمـة بين عناصره المختلفة ، ممّا يحقّق له الوحدة والتماسـك ، بالإضـافة إلـى دور تسجيل إيقاع الذات المبدعة التي يمكن أن تتمظهر حركتهـا وانفعالاتهـا علـى مستوى الإيقاع الصوتي (من خلال التكرارات الصوتية مثلا) ، وعلى مسـتوى المتخيّل (من خلال هيمنة صور معيّنة مثلا) . فكلا العنصرين ضروريّان لتمثيل التجربة الشعرية ، « كما هما ضروريّان في فنون أخرى مثل الموسيقى والنحـت

---

[433] فؤاد زكريّا ، **مع الموسيقى** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1991 ، ص 68 .

[434] جودت فخر الدين ، **الإيقاع والزمان / كتابات في نقد الشعر** ، دار الحرف العربي ، ط01 ، بيروت ، 1995 ، ص29 .

أو التصوير أو الرقص (...) غير أنّ وسائل تحقيق الإيقـاع (والمجـاز) فـي الشعر تختلف عن الفنون الأخرى في كونها تتمثّل في اللغة » .[435]

ولعلّ الأمر أن يتضّح لنا أكثر بالنماذج الشعريّة الحيّة ، يقول الشـاعر ابـن قيطون في وصفه للحصان والجمل الذي يتمنى الحصول عليـه ، ليوصـله إلـى شيخه :

أحمر من سيسان حل الغمـ ـ ـده	مـا اقوى نجعو ، فتح ساول
أبيض من رهدان ثلج النكـ ـ ـده	غطّى الصمده والكدى وسهول
أصفر من زرنيخ صوت الرعده	مـن صولات الخيل زايد هول
أخضر من إيزار نعت مخـ ـدّه	خـ ـوّض جفنو كالأسد يجول
أبقع خمري ما يهاب حـ ـماده	ما يعياش ، طول النهار يقول
أكحل من زيتون هز الفـ ـرده	يـبحث في التراب مثل الغول
أزرق من حمام عالي السـ ـدّه	يتنـسّم تنسيم ريح المـ ـ ـول

صلي يا ربي عل الرسول

معاهم فتّر جمال الجـ ـ ـ ـوده	سبعه من اللوان ، قاع فحـول
ابيض من صيصال يشتّي لبـده	واحـمر دم على الصفا مسيول
اصفر مخ على زلال تحـادى	يشعل وبرو كانّو طفس قـدول
أخضر خز قلات عامل سـدّه	جوفو طارد هدار يصـ ـ ـول
أكحل من غراب يربي الوهده	ويقرّب الابعـاد والطاـ ـ ـول
أزرق وبر تاق غطّى الزنـده	يشتّي في الصحر ويصيّف في التلول

صلي ياربي على الرسول

يلاحظ في المقطع الشعريّ الأوّل وصف للفرس من خلال رسم صور تطّـرد في محور دلالي واحد تمثل صورا مثالية للفرس . ويتعانق هنا المجاز بالإيقاع ، إذ إنّ الشاعر يتّكئ في أداء الشعريّة على تحريـك المخيّلـة البصـرية للمتلقّـي بتوظيف عالم الألوان الواسع الذي تتلاقى فيه عوالم طبيعية عدّة ، وتحقّق نوعـا

---

[435] سيد البحراوي : م . س ، ص 109 .

من الوحدة ، كما يتّكئ على استغلال الجانب الصوتيّ من خـلال خلـق انسـجام إيقاعي بين الأبيات على المستوى العموديّ ، فيتلاقى الانسجام الدلالي / المجازي / الصوري مع الانسجام الإيقاعي ليحدث أكبر مستوى من الإيحاء الشعريّ الذي يتكوّن من أثر هذه الكثافة الشعريّة ، التي نتجت عن تـداخل مسـتويي الإيقـاع والمجاز في هذا المقطع الشعريّ. فعبارات :

- أحمر من سيسان
- أبيض من رهدان
- أصفر من زرنيخ
- أخضر من إيزار
- أكحل من زيتون
- أزرق من حمام

هذه العبارات تحقّق انسجاما دلاليا بحيث أن طرفها الأول ينتمي دائمـا إلـى عالم اللون – على الرغم من اختلاف الألوان - ، أمّا المشبّه به فـإنّ المقصـود بإيراده هنا هو تأكيد الجانب اللوني ، والنزوع بالصورة أكثر إلى الحسّية لـ« أنّ الصور ذات أهمّية خاصة لكونها تجسّد مفهوم الحسّية في الشعريّة ، مخلّصة إيّاها من التقرير الذهنيّ »[436] . ويزداد هذا الانسجام الدلالي قوّة وإيحاء حـين يدعّمـه الشاعر بإيقاع صوتيّ واحد من خلال إيراد العبارات كلّها تقريبا في تركيب جمليّ متناسب ؛ يحدث تكرارا صوتيّا متناغما لا يخفى . فالإيقاع هنا والمجاز يتداخلان ويتبادلان الأدوار ويخدم كلّ منهما الآخر .

ولعل البيت الخامس يأتي هنا لكسر الرتابة من خلال التخلي عن حرف (من) وهذا جانب مهمّ أيضا في الإيقاع ، إذ إن الاطّراد الطويل للأصوات نفسها يحتاج أحيانا لكسر النمط من أجل إلغاء الرتابة التي تنتج عن ذلك .

---

[436] نور الدين فلاح ، في مفهوم النصّ / قراءة النص بين النظرية والتطبيق ، وقائع الملتقى القومي الأوّل ، صفاقس ، تونس ، ص 49.

ومراعاة هذا الجانب في الإيقاع ليست حكرا على ابـن قيطـون ، إذ نقـرأ للسماتي مقطعا شعريا في وصف الفرس أيضا ؛ متضمنا في قصيدته التي يتوجه بها إلى شيخه؛ قائلا :

يا حاذق الاطيار	ديـ ـ ـر مزّيه
لتوربة المـختار	نعطيك ذي الوصّيه
قل لو حبيبك بار	يا رايـس الاولـيا
راني اليوم وحيد	والبـر بعيـ ـ ـ ـد[437]
ما صـبت وكيد	هـروال بالمطـايا[438]
من صابلي زرّاب	أبـ ـ ـيض لـوّاب[439]
رماح جـير قباب	روضـ ـات الاوليا
مثـال برج سحاب	من بعد الصـ ـباب
سمـ ـاه دار قباب	وبقات الارض مرايه[440]
في اللون كي الرهدان	شـ ـ ـ ـاش الكتّان[441]
جادو خـ ـبا سلطان	مـ ـثال يـا هذايا
والاّ ازرق شكنان	عالي شـ ـرنـان
عنقو جبا وازيان	وسـ ـمايمو شاميّه

---

[437] البر بعيد : المسافة بيننا بعيدة .
[438] وكيد : فرس – هروال : قادر على الجري السريع .
[439] زرّاب ولوّاب : بمعنى سريع .
[440] شبه فرسه بلون السحاب الذي ينشأ بعد نزول المطر (من بعد الصباب) ؛ حيث تكون السماء أشدّ صفاء ، فيظهر السحاب فيها بلون لا مثيل له .
[441] شبّهه بالثلج ، ثمّ بالشاش ؛ وهو نوع من القماش الرقيق المتميز البياض والذي يستخدم في تضميد الجروح .

وعطاه عود الزان جـــــــرّد لكاّن
جلدو صفا وازيان كـــي لاح البلّيه

قمــري معاه اقران داروا جـــــنحان
بــرّي سكن كيفان مـــهوش للــبلديّه

والاّ احـــمر يدكان فتّـــــــح نعمان
شرّاد كي الصحوان مريوح بالوحّـــايا

والاّ اعطر وگّـاد يــــــربي الاوهاد
يــتلاح كي العّراد مـــحال يهنى بيّا

والاّ اشـقر ينيار ذهـــــب التجّار
عنقو سبيب اقمار سنو خماسي غايه

والاّ حماي حـار كدري طــيّار
طردوه عقلو طار طيـــور علويّه

والاّ اصفر كبريت رانـــي ربّيت
مثلو نشاب البيت جبنا عليه حكايه

والا ابقع نـطّاط جــلدو يرقاط
في مسيرتو نشّاط هروال يا هذايا

والاّ ادهم طرّاح مـــداد الواح
إذا جرى نصّاح بــبلوغ مراديّا

هذون يدّو ليك	ونـقول عليك
مشغول بحبّيك	وا عـالم بيّا

هذه الصور الكثيرة المتتابعة في قصيدة السماتي تؤدّي دورا تكثيفيا جماليّـا ، حيث محاولة الشاعر استيعاب كل أنواع وألوان الخيل في تجربته الشعرية ؛ وكذا ربط كل لون بما يشبهه في الطبيعة أو في عناصر الحياة المحيطـة بالشـاعر ، حيث تتلاقى في تشبيهات الشاعر صنوف من الصور التي يوجِد الشـاعر بينهـا لحمة تدلّ على ثراء مخيّلته الشعرية ، وعلى وقدرته على إيجاد هـذا التناسـب والتشابه بين الأشياء ... تجتمع كل هذه العوالم والصور لتلتقي في بوتقة واحـدة تخصّ هذا الفرس المثالي الذي يحلم الشاعر أن يحقّقه ..

وتتدعّم الوظيفة الشعرية الجمالية التأثيرية التي يؤدّيها المتخيّـل هنـا بعمـل الإيقاع الذي يكثّف الأصوات ، وينظّمها بما يتوافق وحركة الصورة والمجاز فـي هذا المقطع ؛ فتتلاقى صنوف التوازيات الصوتيّة ، وتتقاطع مع الصور المختلفـة التي يرسمها الشاعر للفرس ، فتتكثّف الشعريّة وتتسامى من أثر هذا الالتقاء بـين جوهري العملية الشعرية (المجاز والإيقاع) . وهكذا ، يعتمـد الشـاعر علـى الوسائل البصرية من خلال إثارة ذاكرة الألوان لـدى المتلقّـي ؛ مضـيفا إليهـا العناصر الإيقاعية السمعية، « والصوت واللون بينهما علاقة قائمة على ارتباطات شعورية تجعل من الفنون الجميلة دائرة واحدة تتلاقى أطرافهـا مهمـا تميّـزت خصائص كلّ فنّ واستقلّت ، وهذه الدائرة هي دائرة الحوّاس الإنسانيّة والمدركات النابعة من إحساس الإنسان بالأشياء من حوله ، ودرجة استقباله لها عن طريـق الإدراك الذهنيّ والشعوريّ ، فالعلاقة بين الصوت واللون تقوم علـى ارتباطـات وجدانية ونفسية ومدلولات فسيولوجية » .[442]

ولعلّ أبا حازم القرطاجني قد أدرك أهمية مراعاة هذه المعادلة فـي بنـاء المحاكاة الشعرية أو التخييل ، إذ « إنّ المحاكاة بالمسموعات تجري مـن السـمع

---

[442] صابر عبد الدايم ، **موسيقى الشعر العربي** ، مرجع سابق ، ص14 .

مجرى المحاكاة بالمتلوّنات من البصر » .[443] فيقع اتحاد بين عمل الحـوّاس فـي تمثّل الصور سواء كانت بصرية أم سمعية ام غير ذلك .

ثانيا : الصورة والتجربة الشعورية / النفسية

في غالب الأحيان ، يكون الشعر ترجمة لتجارب شعورية ، أو توتّرات نفسية عاشها الشاعر في لحظة معّينة ، فلم يجد أحسن من الشعر يفضي به ؛ وينفّس من خلاله عما يجيش في نفسه من خواطر وجدانية ، وما يتقلّب في فؤاده من عواطف وأحاسيس . والشعر بطبيعته ينافي التقريرية وينزع إلى الإيحاء بالحقـائق التـي يريد الشاعر توصيلها إلى المتلقي ، ويميل إلى التعبير بالصورة عوض التعبيـر

[443] أبوحازم القرطاجني ، **المنهاج** ، مصدر سابق ، ص 104 .

المباشر ، ولهذا قال سيد قطب : « إن العمل الأدبي هـو التعبيـر عـن تجربـة شعورية في صورة موحية » . ولهذا أيضا أثبت ياكبسون في وظائف اللغة الست الوظيفةَ التعبيرية الانفعالية (la fonction emotive) ، وهـي التـي تُعنـى بالمرسِل (بكسر الراء) ، وموقفه تجاه الموضوع الذي هو بصدد الكـلام عنـه و التعبير عنه في شعره (بالنسبة للشاعر) .

ولعلّ أهمّ عناصر الشعر التي يقوم عليها أداء هذه الوظيفـة هـو المتخيّـل والصورة ؛ نظرا لقدرة الصورة على ترجمة مكنون الشاعر ومخبوءاته التـي لا تحسن التعبير عنها اللغة التواصلية العاديّة ، فتأتي اللغة الشعريّة ؛ لغـة المجـاز القادرة على حمل وعي الشاعر بواقعه وحالته في هذه اللحظة الشعورية بالذات ، إذ تصبح الصورة هنا «وسيلة إدراكيّة لا يمكن للمرء أن يدرك واقعه دونهـا ، أو حتّى أن يعبّر عن مكنون نفسه إلا من خلالها» .[444]

إنّ الصورة في كثير من الأحيان تصبح تمثيلا حقيقيا لإيقاع الذات المبدعة في القصيدة ؛ وحركتها ؛ وانفعالاتها ؛ والتموّجات التي تنتابها في لحظـة الإبـداع ، فتكتسب بالإضافة إلى دورها البنائيّ في القصيدة دورا تعبيريّا ؛ يسمح لنا بأن نقرأ الشاعرَ المبدعَ من خلال نتاجه الشعريّ .

يلجأ الشاعر في استلهام صوره بوعي أو بدون وعي إلـى أشـياء الطبيعـة وعوالمها؛ فيستلهم منها الشعور والأحاسيس ويؤنسنها ، ويخلـع عليهـا صـفات ومشاعر تترجم لحاله ومشاعره أثناء عمليّة الإبداع التي تمثّل لحظة تنفيس ؛ ينفث فيها الشاعر من قلبه الدامي ؛ لكي يريح نفسه من مواجعها وأحزانها و معاناتها . وتصبح الصورة في هذه الحالة مجالا حيا لتقوية انطباعات الشاعر وأحاسيسه.[445] وبالتالي فهي التي تحدّد لنا الطريق التي يمكن أن نسلكها إلى مسارب الذات فـي القصيدة .

---

[444] عبد الوهّاب المسيري ، **اللغة والمجاز** ، م.س ، ص 18 .

[445] ينظر : K.L.Newton : **Twentieth- century literary theory** , op, cit , p 3

نضرب لذلك مثالا من قصيدة طويلة لابن معطار ؛ حين يرسم صورة للفرس الذي يتمنّى أن يتحقق له من أجل أن يوصله إلى أهله وموطنه الذي ابتعد عنـه ، فيقول :

ابقى يـا مرسول في الجلفة موقف	عـن بشـاقا ريّح ثم بات
تقولـو فـي دولتك راني نسخـف	غير نـكافي في ضيافي باللقطات
وزينة في تلهـا عدت مصيـف	غير نلقـط في حصايد بالمعزات
عاد عيالي في الـحصايد ويتفتف	بعدمّا كـانو نسايا محجوبات
كان الفدق انتاعنا فيه نـتـوف	كانت ناسي عـن بلادي صيافات
الدنيا من عادها تغدى تهـدف	بعد ما تزهى تولـي بالحسرات
التراس يجيب الاخبار يشطّـف	يبطى خْبرو ما يـفك من النهتات
ا لا شيهان بالسير مولـف	كثر الخطرة والغـوازي والحرْكات
اللي ما يعيى وعمرو ما يزنـف	يتقطع خف الشـطارة في البهزات
كنيتو طيار بجناح يرفـرف	والاّ برق اذا خطف بعض الرعدات
بابور على بحور يهلكوه رياح تزف	ومهول فصل الشـتا والبحري صات
مشينة دخان على العاقب تشـاف	قرد رصاص يتعلـوه اربع لحْمات
سلك قراف يجي من البعد مكـلّف	غير سويعة في الهوا و الكلمة جات

ترسم الصورة المتخيّلة هنا جانبا مهمّا من الحالة النفسية والتجربة الشعورية للشاعر ، حيث يتمنّى حضور فرس سريع (ا لا شيهان) ، قـد ألـف السـفر والحركة والمغازي (كثر الخطرة والغوازي والحركات) ، ليوصله إلى قومه في أقرب وقت ، فيتمثّله أوّلا طائرا يطير بجناحين ثمّ تتطوّر الصورة فيصبح الفرس برقا خاطفا يتبعه برق ، ثمّ سفينة قد حركّتها على البحر رياح قويّة ، ثمّ قطارا يأزّ أزيزا ، ثمّ حبّة رصاص ماضية في طريقها إلى فريسـتها ، وأوْجُ الصـورة أن يصبح الفرس تليغرافا . والصور في القصيدة تتّخذ مسارا تطوّريّا يرسـم تطـوّر الحالة النفسية للشاعر وتأزّمها ، وتمثّل منحناها المتحرّك المتنامي نحو الدراميّـة والانفعال الواضح ، فتترجم بحقّ لإيقاع عواطف الشاعر ؛ إذ هو لا يريد فرسـا حقيقيا بقدر ما يريد الوصول في أقرب وقت إلى أهله وأرضه التي اشتاق إليهـا.

ولهذا لا تصبح كلّ هذه الصور والمجازات التي وظّفها بالضرورة عائـدة إلـى الفرس بالضرورة ، بل إنها تستقلّ عنه لتصبح عالما افتراضيا موازيـا للواقـع . فالشاعر يتمثّل الطائر والبرق والسفينة المسرعة والرصاصة والقطار والتليغراف حقائق ممكنة في عالمه الذي يعيشه على الأقلّ للحظات ، أو لدقائق يستغرقها زمن إبداع القصيدة . إنّ الشاعر الإنسان ـ لأنّه مزوّد بالقدرة على الخيال ـ ينظر إلى الأشياء كلّها على أنّها ممكنات ، وهنا « لا تعود المفارقة بـين طرفـي المشـبّه والمشبّه به ، بل تصبح شيئا آخر ، إنّها مقاربة بين عالمين : عالم القصيدة وعالم الواقع الاجتماعي ، والمقاربة بين هذين العالمين تأتي على حـدّ مرهـف ، حـدّ فضائي مجدول ومتفجّر بالإيحاء » .[446]

فالطرف الثاني في هذه الصورة والمشاهد التي تتعدّد وتتوالى ، لكنّها تـأتلف في سياق واحد هو البحث عن السرعة الخارقة القادرة على اختصار الآفاق وطيّها في لمح البصر . أما الطرف الأوّل العميق المضمر فهو حالة الشـاعر النفسـية المتأزّمة من أثر البعاد التي تخلق عالما شعريّا ذاتيا ؛ يصبح فيـه دور المجـاز بالنسبة إلى الشاعر « أنّه يكمّل الوظيفة الإشاريّة العاديّة للغة في نفس الوقت الذي يبرز فيه الجوهر الشكليّ للرسالة ، مضيفا إلى تسمية الواقع الموصوف بيانا عن الشكل الخاصّ الذي يتصوّر به المتحدّث هذا الواقع ، أي أنّ المجاز ... يعبّر عن طريقة رؤية الأشياء والإحساس بها، فهو لا يبدأ إذن بالعمليّة اللغويّة بل يسـبقها ويكيّفها ».[447] في هذه الحالة التي يعيشها الشاعر في جو الشوق والمعاناة والبعـد عن الأهل والخلاّن إضافة إلى العوز الماديّ ، تصبح هـذه الإحـداثيّات وهـذه العلاقات بين الأشياء واقعا بالنسبة إلى الشاعر ، وليست صورة للتوضيح أو صنع الدهشة ، فهو يريد أن يصل بأقصى سرعة ؛ فلو استطاع أن يكسب طائرا يوصله أو أن يتسلّق برقا أو يركب سفينة في موج بحر مدلهمّ ، أو غير ذلك لفعل .

وقد تتوسّع صور الشاعر فتتجاوز المجاز والاستعارة والكناية ، حيث تعجـز هذه الأشكال أحيانا قد تعجز عن استيعاب تجربة الشاعر الشعورية ، فقد تصـبح

---

[446] يمنى العيد ، **في معرفة النص** ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ط 2 ، بيروت ، 1405/ 1985 ، ص106 .
[447] صلاح فضل ، **علم الأسلوب** ، ص 218 .

هذه الأشكال أضيق من أن تستوعب الواقع الشعري الذي يصنع لنفسه أطرا يترجم بها مكنونات الشعراء واحتياجاتهم وتطلّعاتهم وأحاسيسهم ، إذ إنّ قـدرة الشـاعر المتخيّل قد تتجاوز الأطر التقليدية التي أقرّها البلاغيّون إلى أنواع أوسع وأفسـح من الصور الشعريّة ، لأنّ الصورة « هي في النهاية القدرة على التخيّل ، قـدرة المتخيّل على الحضور القويّ في اللغة ، على التجسّد بها وكأنّنا نراه أو نلمسه أو نشمّه أو نحاكيه».[448]

في هذا السياق يطالعنا نوع من الصور وظفها الشعراء الشعبيون هي أشبه ما تكون بالصورة الحلم الذي يلحّ على الشاعر ويصبح قادرا على التمثيل لتجربتـه؛ صورة حلم لماض سعيد أو لمستقبل يتراءى للشاعر جميلا وبـديلا عـن حالـة المعاناة التي يعيشها . وهذه الصور أقدر على ترجمة تجربـة الشـاعر ورؤيتـه للأشياء من حوله وإحساسه بها ، وكذا نظرته للزمن وفاعليته في حياة الإنسـان . يظهر مثل هذه الصور عند ابن معطار في مقطع شـعري آخـر مـن قصـيدته المذكورة آنفا ، فحين يخلص من صور الفرس وصفاته التي تجعل منه فرسا غير عاديّ وأشبه بمخلوق أسطوريّ ؛ تتراءى للشاعر رؤى للطريق التـي سيسـلكها والسبيل التي سيتوسّلها للوصول إلى قومه ومضاربه ؛ واصـفا مظـاهر الحيـاة وحركتها في مناظر أشبه ما تكون بحلم جميل ، وهو الذي قال في مقطع سـابق من قصيدته الطويلة هاته :

هذا حد بلادنا فيها نعـ ـ ـ ـرّف ومسلّم عنهم نواحي في الجهات

قول لهم من وحشكم عدت مهجف كل ليلة نا في منامي ثمْ نبات[449]

وكلمة " مْنامي " التي تظهر في الشطر الثاني من البيت الثاني تعني الحلم الذي يراه النائم في منامه ، والشاعر يريد أن يقول : إنّه من فرط شوقه إلـى أهلـه ؛ أصبح في حال غير عادية ، وأصبح يرى في أحلامه كلّ ليلة أنّه قد عاد إلى أهله وأحبّائه . ولعلّ أحسن حلم يمكن أن يراه الشاعر هو كونه قد امتطى صهوة هـذا الفرس الرائع ، وشق طريقه عائدا على وطنه ، ولهذا يقول الشاعر :

---

[448] شاكر لكعيبي ، **لغة الشعر** ، ص 24 .

[449] مهجف : مشتاق كثيرا .

عنو نخطر شور ناسي متكـ ـيّف	فيه الغايب يعجب انتاع الخطرات
من وزينة نقسم الليلة انـ ـ ـصّف	قبل بيان الحال قـ ـ ـدام النجمات
نسلّح نلقى الصيد وما نـ ـعـ ـرف	ذي قطاعة خوف ومقبـ ـة وخلات
نريب على الواد بيا يتوهـ ـ ـ ـاف	عالرشايقة نلجمو ثم ونـ ـ ـ ـبات
واد الوحش[450] ندهمو فيه نعـ ـاّف	نركب عازم قاصد بلادي صوات[451]
على الوسراية زدت للغرب نساعف	لن تبقى عن الايسرة كيفان وكات[452]
نجبا من كل مرقب نشـ ـ ـ ـوّف	نلقى غاشي ناسنا باني رحـ ـبات

ومن ثمّ يصف منظر الركب المسافرأو القافلة في طريقة أشبه ما تكـ ـون بتـ ـداعي الأفكار، هذا المنظر يشكّل للشاعر تسلية وراحة لقلبه المحزون:

يذكر في الرحلة يمجرد ويخالف[453]	مثـ ـ ـال ابل الرحلة للرفدات
ومجاريد سنون[454] تمشي تترادف	وبكارى والحوش ولقاح وخلفات
مراحيل تجي على اهداف تريف	وعداوة وجحاف ومعاهم حومات
طبعوهم باقـ ـلاقهم فوق المعطف	والرنة في الراس وتناقر دودات
بالنعمان على عطيلـ ـه مزّخرف	زادوهم بـ ـيّاض كتّان وقطعات
العقد على شاوهم سـ ـار مساف	قومان تلعـ ـب وفرسان وعلفات
ويجي ذاك العقد لينا متـ ـحرف	ترعاهم عينـ ـي ونفسي ثم هدات

وهكذا تصبح الصورة / الحلم تنفيسا لهموم الشاعر ؛ وبديلا عن أمله الذي لم يستطع تحقيقه ؛ وتعويضا جميلا عن عالم الواقع الذي يمثّل للشـ ـاعر فـ ـي تلـ ـك اللحظة بالذات عالم معاناة وتأزّم .

هذا النمط من الذي يرتبط أكثر بتجارب المعاناة عند الشعراء ، نلفـ ـي مثلـ ـه أيضا عند الشاعر محمد بلخير حين كان مسجونا في سـ ـجن كـ ـالفي بكاليـ ـدونيا الجديدة ، فالشاعر تراءت له صور الماضي وكأنّها حلم منام أو يقظة ، فأصبحت

---

450 - بين الرشايقة والشلالة

451 - شايق: مشتاق

452 - ابن جبال المقسم

453 - المجاريد: الثوق والمخاليل التي لم يحمل عليها من قبل.، والمخاليف : الثوق.

454 - النوق الصغيرة .

بديلا عن الصور الشعرية التقليدية ، واكتسبت دلالة أقوى فـي نقـل أحاسـيس الشاعر المتحسّرة على ماض سعيد ، كلّهُ عزٌ ومجدٌ وجهادٌ :

ياحسراه رفاقتي وحنا هـ ـ ـجّار	واثرن درك الناس غير انا نبغيه
يا حسراه على ملاعب في الاقوار	مشـ ـ ـ ـليّة منا ومشلية منهيه
جراحين الخيل بشبور التسـ ـطار	ولبوس الهـ ـمّة المجبود يواتيه
يا حسراه منين سلسلنا الكـ ـ ـفّار	والمغلوب يفـ ـوت حقّو ويخلّيه
يا حسراه منين كان الشـ ـط عبار	كذا من قبطان بـاعلامو طاويه
يا حسراه على نقار قبل نقـ ـ ـار	كان العز الا من البيـض والهيه

إن المناظر والأشياء والإحداثيّات العاديّة للعالم الواقعيّ التي يصفها الشـاعران السابقان ليست هي المقصودة بذاتها ، بل هي مناظر انطبعت على صفحة الذاكرة في حال من التأزّم والحزن ؛ فما هي إلا وسيلة أو معادل موضـوعيّ للوضـع الذي يعيشه الشاعران ، فالشعر في أغلب الأحيان نظام رمزيّ لا يقول كل شيء بطريقة مباشرة بل يتوسّل طرقا أكثر تعقيدا من نظم الكلام العاديّـة فـي تبليـغ رسائله ، ولهذا ينبغي أن تكون قراءتنا لهذه الصور على أساس « أنّها مجـاوزة للحياد البارد الذي يجعل من الأشياء في ذاتها هدفا للرصد والتعيين والمقاربـة . فالبصر تستبدل البصيرة التي تكشف وتضيء ، والصورة تنفذ إلى الأثـر الـذي تخلقه الأشياء على صفحة العقل المنفعل بها ، وتمتدّ إلى إدراك تفاعلها مع بعضها البعض » .[455]

وهذه الصور/ الأحلام لا ينفذ أثرها إلى المتلقّي ، ولا تثير فيه أحاسيس معّينة ومشاعر كذلك إلا في جوّ من السياق الاجتماعي والتاريخي المشترك أو المتقارب ، فقد يتحقّق هذا الأثر لدى المتلقّي في لحظة تاريخيّة معّينة ، وقد لا تثيـره فـي زمن آخر، وهنا تكتسب الشعريّة أحيانا بعدا تاريخيّا تنبغي مراعاته عند قراءتنـا للشعر ، ولا سيما الشعبيّ منه .

---

[455] وليد منير ، **النصّ القرآني / من الجملة إلى العالم** ، ص 125 .

إنّ ارتداد الشاعرين إلى صور واقعية للسعادة التي عاشاها في جوّ الصحراء حيث العزّ والمجد والأفراس المزيّنة بالسروج المذهّبة ، وحيـث قوافـل الإبـل بمظاهر زينتها الكاملة ، وحيث أماكن بعينها بالنسبة للشاعر ابن معطار ، ومواقع مقارعة العدو بالنسبة لبلخير ؛ هذا الحلم الجميل يدلّ على مدى النقص الذي عاشه الشاعران ؛ هذا من أثر البعاد عن الأهل والعوز المادّي ؛ وهذا من أثر السـجن وبعد الشقّة المنفى والوطن ، هذا النقص يجد له التعويض بحشد من الرؤى التـي تمرّ أمام الشاعر كحلم جميل يسجّل الشاعر صوره بطريقة أشبه بتداعي الأفكار ، فيصبح الشعر تنفيسا وتخفيفا من المعاناة والحزن ، ولو للحظات يستغرقها زمـن إبداع القصيدة ، وتصبح الصور والرؤى هنا متأتّية « مـن الوظيفـة الانفعاليـة المتمثّلة في المرسِل [الشاعر] ، ومن الوظيفة الندائية الموجّهة إلى المرسل إليـه مما يجعل من الممكن القول في نهاية الأمر بأنّ الاستعارة [أو الصورة عموما] تقوم في الحقيقة في معظم الأحيان بالتعبير عـن انفعـال أو شـعور وجعلهمـا موضوعا للمشاركة ».[456] ، أو كما يقول جون كوهين بدقّة الدارس المتذوّق لأثر الصورة في الشعر : « بهذا تكون اللغة قد أنجزت وظيفتها الشعريّة : إلزام النفس بالإحساس بما يكتفى عادة بالتفكير فيه ».[457]

تظهر هذه الوظيفة الانفعالية / التعبيرية القادرة علـى رسـم الجـو النفسـي للشعراء واضحة أيضا في تجربة الشاعر السماتي من خلال قصـيدته المعروفـة " يا قمري حيرتني " التي يحب كثير من المنشدين تكرارها . وقد تعرّض الشاعر قبلها إلى تجربة السجن في مدينة الأغواط ، إذ تفيض القصيدة صدقا في التعبيـر عن مشاعر فقد الحرّية و الإحساس بالبعد عن الموطن (سيدي خالـد) وشـيخ الزاوية المختارية (عبد الحميد الصغير) . يقول السماتي[458] :

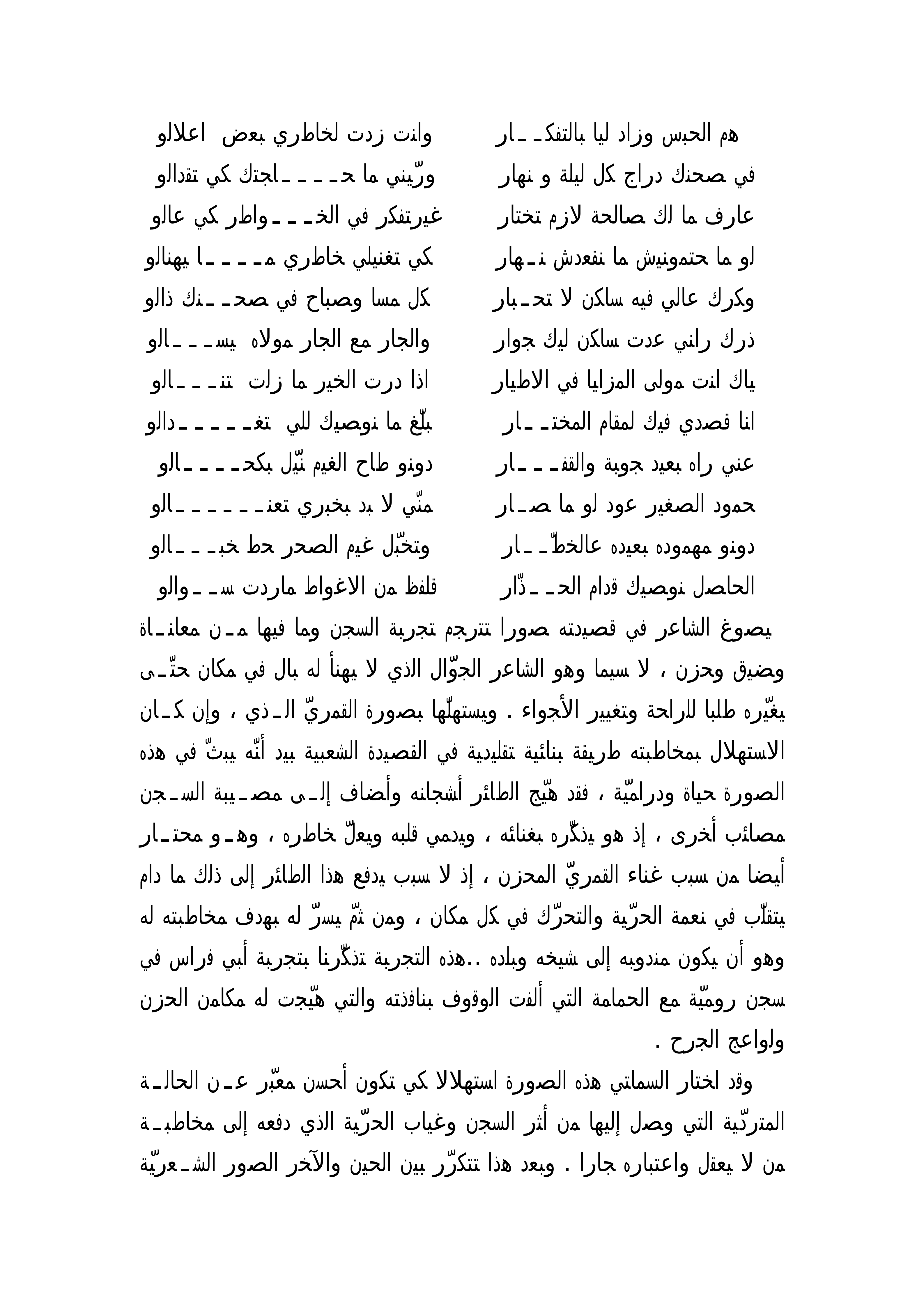
يا قمري حيّرتني وانا محـتار   من قدام الليل قلبي باهبـ ـالـ ـ ـو

---

[456] صلاح فضل ، **علم الأسلوب** ، ص 227 .

[457] جون كوهين ، **بنية اللغة الشعريّة** ، ص 213 .

[458] أخذنا القصيدة عن : السيد بوهلال عبد القادر بن أحمد بن ساعد ، الساكن في المجبارة (حوالي 20كلم في جنوب شرق الجلفة) ولد سنة 1933، حفظ القرآن صغيرا (17 سنة) في زاوية الادريسية (الجلفة) شارك في الثورة ، عمل في مشتلة المجبارة ، وهو الآن متقاعد . يروي الشعر في الأفراح والموالد خاصة . تاريخ اللقاء : 11-09 -2001 ، في بيته بالمجبارة .



هم الحبس وزاد ليا بالتفكـ ـار ... وانت زدت لخاطري بعض اعلالو
في صحنك دراج كل ليلة و نهار ... ورّيني ما حـ ـ ـ ـاجتك كي تقدالو
عارف ما اك صالحة لازم تختار ... غيرتفكر في الخـ ـ ـواطر كي عالو
لو ما حتمونيش ما نقعدش نـهار ... كي تغنيلي خاطري مـ ـ ـ ـا يهنالو
وكرك عالي فيه ساكن لا تحـبار ... كل مسا وصباح في صحـ ـنك ذالو
ذرك راني عدت ساكن ليك جوار ... والجار مع الجار مولاه يسـ ـ ـالو
ياك انت مولى المزايا في الاطيار ... اذا درت الخير ما زلت تنـ ـ ـالو
انا قصدي فيك لمقام المختـ ـار ... بلّغ ما نوصيك للي تغـ ـ ـ ـ ـدالو
عني راه بعيد جوبة والقفـ ـ ـار ... دونو طاح الغيم نيّل بكحـ ـ ـ ـالو
حمود الصغير عود لو ما صـار ... منّي لا بد بخبري تعنـ ـ ـ ـ ـ ـالو
دونو مهموده بعيده عالخطّـ ـار ... وتخبّل غيم الصحر حط خبـ ـ ـالو
الحاصل نوصيك قدام الحـ ـذّار ... قلفظ من الاغواط ماردت سـ ـوالو

يصوغ الشاعر في قصيدته صورا تترجم تجربة السجن وما فيها مـن معانـاة وضيق وحزن ، لا سيما وهو الشاعر الجوّال الذي لا يهنأ له بال في مكان حتّـى يغيّره طلبا للراحة وتغيير الأجواء . ويستهلّها بصورة القمريّ الـذي ، وإن كـان الاستهلال بمخاطبته طريقة بنائية تقليدية في القصيدة الشعبية بيد أنّه يبثّ في هذه الصورة حياة ودراميّة ، فقد هيّج الطائر أشجانه وأضاف إلـى مصـيبة السـجن مصائب أخرى ، إذ هو يذكّره بغنائه ، ويدمي قلبه ويعلّ خاطره ، وهـو محتـار أيضا من سبب غناء القمريّ المحزن ، إذ لا سبب يدفع هذا الطائر إلى ذلك ما دام يتقلّب في نعمة الحرّية والتحرّك في كل مكان ، ومن ثمّ يسرّ له بهدف مخاطبته له وهو أن يكون مندوبه إلى شيخه وبلاده ..هذه التجربة تذكّرنا بتجربة أبي فراس في سجن روميّة مع الحمامة التي ألفت الوقوف بنافذته والتي هيّجت له مكامن الحزن ولواعج الجرح .

وقد اختار السماتي هذه الصورة استهلالا كي تكون أحسن معبّر عـن الحالـة المتردّية التي وصل إليها من أثر السجن وغياب الحرّية الذي دفعه إلى مخاطبـة من لا يعقل واعتباره جارا . وبعد هذا تتكرّر بين الحين والآخر الصور الشـعريّة

الدالة على الجوّ النفسي الذي يعيش الشاعر في كنفـه ؛ صـور تمثّـل معـادلا موضوعيّا لحالة الشاعر ؛ وبخاصة صورة الغمام الأسود الذي يتكاثف ليقف حائلا دونه ودون قومه التي يعبّر عنها بقوله :

…………………… دونو طاح الغيم ؛ نيّل بكحالو

أو في قوله في البيت الموالي :

…………………… وتخبّل غيم الصُحُر ؛ نيّل بكْحالو

وتلقي هذه العلامة اللغوية المجازيّة بكلكلها ، فتكرر مرات عديدة فـي أثنـاء النصّ ؛ لتطبعه بطابع واحد هو طابع الغربة النفسية والمكانية التي يعيشها الشاعر ، إذ صور الطبيعة الغاضبة كانت ولم تزل تمثّل معادلا لمعاناة الشعراء وغربتهم ، وبصورة خاصّة صور الغيوم السوداء المتراكمة بعضها على بعـض ، وهكـذا تظهر الصورة نفسها بأشكال لغويّة مختلفة ، في مثل قول الشاعر :

قريقر مازال للحاسي مشوار مرموثة شق **الغمام بتنيالو**

وفي الأبيات الأخيرة للقصيدة أيضا ، في قوله :

بكّاني غيم الهوى طايح يخضار كل ذا مختوم عنّي بقفالو

فذكر هذه الصورة أربع مرّات في القصيدة ؛ في أجزاء مختلفة منهـا لـيس جزافا ولم يكن تلقائيّا ، بل إنّ تجربة المرارة والغربة تلحّ على الشاعر ، فلا يجد لها أحسن شبيه من هذه الصورة ، كما تتدعّم هذه الصورة بصور مجازيّة أخـرى تنثال على جنبات القصيدة لتدلّ على الإحساس ببعد الشقّة وطول المسافة والتنائي بين الشاعر وأهله . هذا البعد ليس ماديّ بقدر ماهو بعد نفسي يزيد تجربة السجن تعاظما ، إذ حاجز السجن هو الذي يزيد المسافة بعدا ، فإذا كان الشـاعر امـرؤ القيس قد تعاظم عليه الليل من أثر المعاناة النفسية ، فقال :

وليل كموج البحر أرخى سدوله علـــيّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطّى بصـــلبه وأردف اعـــجازا وناء بكلكل
ألا أيّها الليل الطويل ألا انجـل بصبح وما الإصباح منك بأمثل

إذ أصبح الليل لديه ينوء بجسمه فيستطيل ، فإنّ السماتي وفقا لتجربته الشـعورية تتحوّل لديه المسافات القريبة إلى مسافات بعيدة من أثر الغربة ، فتغـدو الأمـاكن

والسهول والجبال كائنات حيّة تضاعف من عذابات الشاعر ، لأنها تزيد المسافات طولا ، يقول الشاعر :

الحاصل نوصيك قدام الحـ ـ ـذار   قلفظ من الاغواط ماردت سوالو
خوضْ على واد المخاليف والاشوار   **طرف الضلعة والشوايف يطوالو**
ما بين الدخلة قنيفـ ـيد والاجـ ـدار   جـ ـرّافات على الصدير الي حالو
الحيرش دونـ ـوالازرق **راه اوعار**   كاف الفـ ـج يجيك دهوان قبالو
نْثيلة غرب المقيـ ـل ليـ ـه جوار   **ختالة واصـ ـباع مسعد يطوالو**
هل دمّدْ والقاهرة صلاّح كْبـ ـ ـار   سلمانة والواد جـ ـ ـاك بتسيالو
البُـ ـرج وكاف الحواجب عنهم دار   وتداهم خنق ام ناصـ ـر وعنالو
قْريقـ ـ ـر **مازال للحاسي مشوار**   ومرموثة شق الغمام بتنيـ ـ ـالو
ادربى عبد المجيد وخف اشطـ ـار   طرف العالي والقويرح تهوالـ ـو
اصّرّف واخطى مخاتل كل اوعار   وادرّق عـ ـلى يمينو وشمـ ـالو
وطلاطل مع اللي راعي قاع اشوار   والمالح **واصـ ـباع الرقايم يطوالو**
بشعبان يقابلك حنـ ـ ـية وادوار   والفيض المعـ ـ ـلوم لازم تعنالو
بضافي في الواد لا تامن طّيّـ ـار   عندك لا بعض البرانى يحتـ ـالو

وهكذا تكثر المناطق والأراضي والسهول والجبال ، ويصرّ الشـ ـاعر أن يذكرها بتمامها لا يكاد يتغاضى عن أحدها ، لتوحي بتجربة الشاعر القاسّية في السجن ، إنه يكاد يتمثّل هذه الأماكن أعداء تتربّص به ، فتطول مسافاتها لتحرم الشاعر من الاقتراب من أهله أو على الأقلّ من أن يحمّل أشواقه مع القمـ ـريّ . وتبدو له المسافات بعيدة وهي قريبة ، والطريق كلهـ ـا مصـ ـاعب وأخطـ ـار . ونلاحظ هنا تكرار لفظة : " يطوالو " خاصة ، وهي ليست تكرارا محضـ ـا ولا عيبا من عيوب الشعر ، بل صورة مجازية تسيطر على الشاعر و تلحّ عليـ ـه . صورة لأراض تطول بمحض إرادتها ، وتستطيل ، وتنوء بمسافاتها لتزيد مـ ـن عذابات الشاعر ، ويصبح الجبل (الازرق) بلاد أوعار ويصبح الوصول إلـ ـى (الحاسي) يقتضي مشوارا طويلا ، وتصبح الطريق وعرة ذات مخاطر جمّـ ـة وذلك في قول الشاعر :

اصرّف واخط مخاتل كل اوعار   وادرّق علـى يـ ـمينو وشمالو

وفي قوله :

بضافي في الواد لا تامن طّيّـار   عـندك لا بعض البرانى يحتالو

إنّ السماتي الشاعر حين انفعل أحسّ بالأشياء إحساسا آخر جديدا ، وفقا لحالته تلك فقام بحركة التفات على المعنى الأصليّ للكلمات وعلاقتها بالأشـياء بـوعي أو عن غير وعي ، وهكذا « يقطع الحبل الأصليّ الذي يصل الدال والفكرة كـي يضع مكانه الأنفعال والإحساس ، يحاصر نظام الدلالة القديم ليجعل من الممكـن تشغيل النظام الجديد » .[459] وبهذا تصبح الأمكنة في عالم الشاعر الخاصّ قـادرة على الاستطالة ، وعلى ممارسة أعمال ليست من طبيعتها في عالم الواقع . وهذه الاستعارات في الأصل « ليست مجرّد تغيير في المعنى ، ولكنّها نسخ له وسـخط لمعالمه ، فالكلمة الشعريّة تتضمّن موت اللغة وبعثها في آن واحد » .[460]

اللغة هنا لا تقول الحقيقة ولا يهمّها ذلك ، بل إنها تقول الانفعال ، والتجربـة الإنسانيّة للشاعر لا تترجم لنا بلغة نثريّة عاديّة لأنّ لغة النثر تواصليّة تعتمد دلالة المطابقة بين المسمّيات والأشياء ، بل بلغة شعريّة تعتمد دلالة الإيحاء ، والشـعر يعرض لنا التجربة الإنسانيّة بطريقة جديدة ، لا يعطينا حقيقة علميّة ، بل حقيقـة خياليّة عالية (a higher imagination truth).[461]

وهكذا لاحظنا من خلال درس علاقة كل من الإيقاع والتجربـة الشـعورية بالصـورة الشعرية الدور الكبير لها في ترجمة الحالة النفسية للشـاعر ، بالإضـافة إلـى أنّ الصـورة والألوان يتداخلان مع الإيقاع في حالات عدّة وينسجمان في أداء بعض الأدوار الشعرية .

الفصل الثالث : الصورة الرمزية

---

[459] صلاح فضل ، **نظرية البنائية** ، ص 280 .

[460] المرجع نفسه .

[461] ينظر : Jonathan Culler , **The pursuit of signs (semiotics,literature,deconstruction)** , op.cit , p213.

تتعدد أشكال ظهور المتخيّل وأدواته بالنسبة إلى الشاعر الشعبي ، فلا يقتصر على التشبيه والاستعارة والكناية ، وغيرها من الأساليب البلاغية المعروفة في علم البيان ، بل يوسّع ذلك إلى أساليب بنائية أخرى تساهم في رسم صـورة المتخيّـل الشعري لديه ، ولعلّ أهمّ هذه الأشكال الرمز ولا سيما أنّه يـؤدي دورا واضـحا ومهمّا في بناء كثير من قصائد الشعراء .

ولكن لابدّ أولا من التفريق بين الرمز اللغوي والرمز الأدبي ، إذ إنّ الرمـوز اللغوية هي العلاقات العاديّة التي تربط الكلمات بالأشياء ، فحين نذكر كلمة تثيـر في أذهاننا التصوّرات أو المدلولات التي تدلّ عليها في الواقع ، وهي تؤدّي هـذا الدور ، سواء بسبب طبيعي يعود إلى علاقة طبيعية بين الشيء و المسمّى ، وهذه حالات محدودة في اللغة ، أو قد يحدث هذا عن طريق الاعتباط والعرف اللغـوي الاجتماعي الذي « يكسب الكلمات قدرتها على إثارة صور المدلولات أمامنا (...) وهذا ما يدعى بالرصيد اللغويّ (أو كما يبسّط أحيانا بالمعجم اللغويّ) »[462]. أما الرمز الأدبي ، فإنّه كلمة أو تركيب أدبيّ محمّل ومشحون بدلالات إضافية تتجاوز المعنى المعجمي للألفاظ، ويكتسب أبعادا إيحائية جمالية ، « تسـهم فـي تشـكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكوّنات النصّ الفنّي » .[463] وهكذا ، فالرمز يقول ما لا تستطيع الكلمات العاديّة أن تقوله ، إنّه يكثّف ملامـح مـن التجربـة ويركّزها لتصبح مقصورة على بنية قصيرة ، لكنها واسعة الأفق ومتفجّرة الدلالة في ذهن الشاعر والمتلقّي على حدّ سواء .

وقد يرد الرمز الأدبي في الشعر على شكل ألفاظ تضيء جانبا من معيّنا مـن التجربة ، وتكون هذه الألفاظ مستمدّة من التاريخ بأحداثه او شخصيّاته أو أمكنـة كانت مسرحا له ، يستدعيها الشاعر بوعي أو دون وعي لتقوّي جانبـا مـا مـن التجربة الشعرية. وقد تتبدّى الرموز على شكل عبارة توحي إلى المتلقّي بجانـب رمزيّ ينمّي لديه الإحساس بالشيء أو الدلالة التي يريد الشاعر توصيلها إليـه . فالرمز في النهاية وسيلة فنّية قادرة على القيام بعبء التعبير عن تجارب الشعراء بشكل خاصّ .

وأحيانا تطّرد الرموز في القصيدة وتتواتر بشكل تبدو معهـا وكأنّهـا صـور مفكّكة على المستوى الظاهريّ ـ على الأقلّ ـ ، لكنّنا إذا بحثنا بنيتها العميقة قـد نجد لها دلالات عميقة تاريخيّة وحضاريّة واجتماعيّة ودينية ؛ تسمها بنـوع مـن

---

[462] فايز الداية ، **جماليات الأسلوب / الصورة الفنّية في الأدب العربي** ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط02، 1996 ، ص175 .

[463] المرجع نفسه .

الوحدة الكلّية التي تستمدّ وجودها من السياق الثقافي والإدراكـي المشـترك بـين طرفي العملية الأدبية : الشاعر/ المرسل والمستمع / المرسل إليه .

وسنقتصر في هذا الجزء على الرموز الإشارية التي تتعلّق بالمرأة ، نظرا لأنّ موضوع المرأة من الثيمات الأساسيّة التي حازت اهتمامات الشعراء ؛ واستغرقت كثيرا من تجاربهم الشعرية .

وإذن ، فلا عجب أن تتعدّد الرموز الدالة على المـرأة فـي شـعر هـؤلاء ، وتكتسب رمزيّتها من اطّرادها في الشعر حتّى تغدو ملكيّة عامّة للشـعراء الـذين يوظّفونها بأشكال وتراكيب مختلفة ، وتصبح أشـبه بـاللوازم التـي وجـب أن يستحضرها الشاعر في قصيدته حين يتعلّق الأمر بموضوع المرأة . ولكـن هـل يمكن أن نطمئنّ لمجرّد كون هذه الصور تكرّرت ، واكتسبت صفة الرمز من هذا التكرار ؟ أم يجب أن نبحث أصولها التي دفعت غالبية الشعراء إلى توظيفها هـي بعينها ، حتّى أصبحت – أو كادت أن تصبح – نماذج عليا (أنماطـا عليـا) لا يستطيع الشعراء عنها فكاكا ؟

ومن أهمّ هذه الصور التي اكتسبت صفة الرمز وصف الشعراء المرأة وصـفا جسميّا حسّيا متكاملا يتناول كلّ عضو من أعضائها تقريبا لكن دون التركيز على ملامح الوجه كثيرا ، حيث توسم بالجمال والتفرّد ، ويربط الشاعر كلّ عضو من أعضائها بصورة معيّنة مستمدّة خاصّة من عالم الطبيعة . وتتكرّر هـذه الصـور نفسها في كثير من القصائد مع اختلاف أحيانا في التركيب الوصفي أو اللغـويّ . إنّ المرأة هنا تغدو أقرب إلى تمثال جمال ينحته الشاعر متناولا كلّ جوانبه ، ذاهبا في ذلك مذهبا مثاليا ؛ حتّى تتمثّل المرأة أمامنا أنموذجا من نماذج الجمـال فـي عرف هؤلاء الشعراء ، وتقترب هذه التجارب كثيرا مما نجده في موضوع المرأة في الشعر الجاهلي ، حين يتناول الشاعر المرأة بالوصف عضوا عضوا .

يقول ابن قيطون في رثائية حيزية :[464]

---

[464] أخ\نا نص القصيدة من كتاب : **القصص والتاريخ / التمثيل الرمزي لحقب من التاريخ الاجتماعي الجزائري** ، إشراف : عبد الحميد بورايو ، المركز الوطني للبحث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ ، فصل : قصة حيزية بين الحقيقة والخيال ، أحمد الأمين ، ص ص 181 – 198 .

طلقت ممشوط طاح	بروايـ ـ ـح كفاح[465]
حاجب فوق الالماح	نونين بريـ ـ ـ ـه[466]
عينك قرد رصاص	حربي في قرطاس[467]
سوري قيـ ـ ـاس	في يدّين حربيـة[468]
خدّك ورد الصباح	وقرنفل وضّـاح
الدم عليه سـ ـاح	مثل الضوّايـ ـه[469]
الفم مثيـ ـل عاج	والمضحك لعّـاج[470]
ريقك سَيْ النَعـاج	عسل الشهّايـ ـه[471]
شوف الرقبة خيار	من طلعة جمّـار[472]
جعبـ ـ ـة بلاّر	والعواقد ذهبيّـه[473]
صدرك مثل الرخام	فيه اثنيـن توام
من تفّح السـ ـقام	مسّوه يديـ ـ ـا
بدنك كاغط بـ ـان	القطن والكتّان[474]
والاّ رهـ ـ ـدان	ليلة ظلميّـ ـه[475]

---

465 ممشوط: الشعر – كفاّح : وكأن العطر يتدفّق من أثر رائحة شعرها .
466 الالماح : العينان . وشبّه الحاجب بحرف النون المكتوب في رسالة .
467 قرد رصاص : حبة رصاص .
468 سوري : من نوع فرنسي .
469 ساح : تدفّق .
470 المضحك لعّاج : أسنانها تبرق (تلعج بمعنى تبرق) .
471 الريق كحليب الغنم .
472 الجمّار: قلب النخلة ، لبّها ، وهو أبيض .
473 البلاّر : البلّور أو الزجاج – العواقد : جمع عقد ، يوضع في الرقبة .
474 الكاغط : الورق الأبيض .
475 والا : بمعنى أو - رهدان : ثلج .

طلقت بثرور مال مخبّل تخبـ ـ ـال[476]
على جوف الدلال ثنية عن ثنـ ـيه

شوف السـيقـان بخلاخل فتـ ـان[477]
تسمع حسّ القران فوق الريحيّـ ـه[478]

في بازر حاطّين نصبّح في الزين[479]
واحنا مبسوطين في خير الدنيـا

نصبّح في الغزال نسرّش للفـال[480]
كانّي ساعي المال وكنوز الدنـيا

...بنت احمد تـبان كي ضـي الومّان[481]
نخلة بستـ ـ ـان غير وحدها شعويّه[482]

زنّد عنها الريـح قلّعها في المـ ـيح
ما نحسبها تطيح دايم محضيّـ ـ ـه

ثرنيت المليح دار لها تسريـح
حرّفها للمسيح ربي مولايـ ـ ـا

---

[476] بثرور : حزام ملوّن يصنع من الصوف وتتمنطق به المرأة للتجميل .
[477] خلاخل : جمع خلخال ، تضعه المرأة في رجليها للزينة - فتان : فتنة لمن يراه ،ويسمع صوته .
[478] تسمع صوت ارتطام الخلخال بالخلخال في رجليها - الريحيّة : حذاء من جلد ، لونه أحمر خاصّ بالمرأة .
[479] بازر : اسم مكان – حاطّين : مقيمون - نصبّح : أي أنّي أصبح على وجه حيزية الجميل .
[480] نسرّش للفال : لا أسمع إلا ما يسرّني .
[481] ضي الومّان : ضياء النجم .
[482] شعويّة : البعيدة عن مجموعة النخل ، فتظهر لوحدها .

وبعد أبيات أخرى ، يصف الشاعر حيزية بأنّها :

الشمس اللي ضـ واتْ	طلعت وتمسّـ ات
سخفت بعد ان استوات	وقت الضـ حويّه[483]

القمر اللي يبـ ـ ـان	شعشع في رمضان
جاه المسيـ ـ ـ ـان	طاب وداع الدنيـ ا

هذا درتو مثيـ ـ ل	عن رايسة الجيـ ل[484]
بنت احمد صيـ ل	شايعه ذواديّـ ـ ـه[485]

أما الشاعر أحمد بن معطار – وهو معاصر لابن قيطون تقريباً – فيقول واصـ فاً نساء منطقته :

ماذا في الباصور زينَاتْ لحرار	مربوعات القد، مطبوعات الوانْ[486]
ينعدلو في الطول كمثل السوري	والاّ عود المرخ يسقم يزيـ أن[487]
مسبوقات الماح بعْيون النـ ظر	ومحمرين شفاف وبياضالأسْنانْ[488]
مطبوعات الراس بشعور الظفر	مثل قمار حرير ورياش الظُلْمانْ[489]
القشوة تعْـ شي عـ لى ضي القـ مر	نور الخد عقيق والاّ بن نعمانْ[490]
جا في وقت عطيل عنّو ما جاري	وحواجب نونات في مصحف قرآن[491]

[483] المقصود أنّها ماتت في عزّ شبابها وتألقها ، فالشمس وقت الضحى تكون أشدّ ضياء .

[484] هذا اتخذته مثالا عن أجمل نساء جيلها .

[485] شايعه : مشهورة - ذواديّة : قبيلتها الذواودة من فروع بني هلال .

[486] مربوعات الفذ: متوسطات بين الطول والقصر – مطبوعات ألوان : ألوانهن تزيدهن جمالاً.

[487] ينعدلو: أي يعندلن – السوري: بندقية فرنسية – المرخ: شجر نفرش ويطول في السماء.

[488] الماح: العيون.

[489] رياش الظلمان : ريش الظليم، ذكر النعان في سواد شعورهن.

[490] القشوة: الجبين الذي يفوق البدر ضياء – بن نعمان: زهر أحمر ينبت وسط الزرع.

[491] العطيل: الأرض التي لم تزرع، جرى فوقها الماء.

وانكتب باقلام مـ ـداد وحـ ـاري   عرّقهم قندور في شاو العَلْوانْ[492]

والأعضاد نظاف كسيوف البتر   حتى الساق تقول مخ منَو بَانْ[493]

وخلاخيل رديف تنطق كي الكور   جاي يكندر داوسو سيدو غضبانْ

كما يقول ابن تريبه واصفاً المرأة : [494]

الثيث حرير مفاصلو الكـ ـباب   رفد مسايسو وطـ ـلق اسـ ـراحو

القشوة تبقص على جير القبابْ   والآ ليلة جمعه ضُوات مصباحو[495]

اسنانك جوهر كي غماد الأثواب   غالي عند مولاه معمر بسلاحو

عنقك صاري أمواج فيه ركّاب   لا غالب لا مغلوب، الاثنين راحو[496]

الحواجب بل مداد خط كتاب   شاطر فاهم في قد اليد يطراحو

العيون زويجة في يد رهّابْ   كافي طرشون عدّوه عاد جراحو[497]

الصدر فيه بيض حمام واصفى الاحبابْ   دار عنو عسّاس شاد سلاحو

وكذا يقول السماتي في محبوبته :

ثيثك من ينبور جا للمصريا   اسطنبويي حر فايز عن الالوانْ[498]

القشوة نجمه صباح الضوايه   عقب الليل تكون ماره للحيْران[499]

الحواجب نونين من خط بريهْ   عرقهم قندوز في سطر العنوان

قرد ثماني عينها في اللوايا   والقرطاس منزلو فارس فتان

وجهك شمس سحاب ضيق العشويهْ   عند المغرب كي تعود على مسيانْ

---

[492] عرقهم : يعرق أي يكتب بتأنّ وإتقان - شاو العلوان : بداية الرسالة ، ويقال عن الرسالة العنوان أو العلوان لتقارب مخرج النون مع اللام .

[493] من شدة بياض الساق، وكأن مشاش العظم يظهر منه.

[494] أخذنا القصيدة من الباحث والراوي : حران بعد لقاء معه ببين بالأغواط تاريخ : 20 / 01 / 2004.

[495] جبينها يفوق ضياؤه بياض القباب.

[496] صاري : أعلى سفينة.

[497] زوجة : بندقية ، تقتل كالبندقية.

[498] الثبث: الشعر – ينور: قماش املس مشهور – حر : أصيل.

[499] مارة للحيران: أمارة للضائع في غياهب الليل.

شوارب رمّان طب الشهّايَهْ   يستعجب من شاف تبرام النيبانْ

عنقك صاري من بحور البحريا   غادي للكبر قي يجيب السلطانْ

ساقك سيف حديد شفرة مرحّيهْ   ورديف الخلخال في الكعبةْ شرنانْ[500]

من خلال هذه النماذج التي سقناها، يلاحظ أن الشعراء يتفقون فـي وصـفهم للمرأة على رسم صفات تنحو بالمرأة إلى شئ أشبه بالتمثال المثالي للجمال الـذي تتعدد مظاهره بتعدد أعضاء المرأة، كما نلاحظ تركيزاً كبيراً على صورة البياض والضياء في القصائد كلها تقريباً مثل:

الضوايّهْ – تبقص – الشمس اللي ضوات – القمر اللي يبان - تعشي على ضي البدر ...

كما نجد تركيزاً على صورة الشمس والقمر ، وصورة العيون التي كالبندقية ، وصورة الحاجب الذي كالنون ، وصورة الغزال.

لقد غدت هذه الصفات التي تتكرر في تجارب الشعراء صورة رمزية للمرأة ولغة خاصة يلجأ إليها الشعراء كلّما تعلق الأمر بوصف امرأة سواء في وصـف النساء عموماً أم امرأة محبوبة بعينها، فلماذا هذا التوتر وإلى هذه الدرجة، هل هو محض تقليد فني درج عليه الشعراء، أم يخفي وراءه سياقاً إدراكياً تاريخياً معينـاً هو الذي يوحّد الأدوات الفنية التي يعتمدها الشعراء ؟

قد يقول قائل: إنّ اعتماد الشعراء على الصور الحسية في وصـف المـرأة، ينحو بهم إلى توظيف المجال الحسي الطبيعي المحيط بهم (عالم الطبيعة والتجارب الحياتيه) باعتباره محدوداً، وقد يذهب آخر إلى القول بأنّ هذه التجارب كمـا فـي تجارب الجاهلين تعكس نظرة تميل إلى اعتباره المرأة مجـالاً للجمـال المـادي الحسّي فحسب دون النظر إلى مظاهر الجمال المعنوي، ولو كشف هـؤلاء عـن الأصول الدينية لهذه الصفات ولو عادوا إلى الدراسات الميثولوجية لتفسير ذلك لما وقعوا في هذا التعميم، ولما اعتبروا ذلك من الأدب المشكوف [501].

---

[500] شفرة مرحية : سيف حاد جداً إذ أمعن صانعه في سنّ جوانبه – شرنان : صوت الخلخال – يشرنن : أي يصدر صوتاً.

([501]) أحمد الأمين ، قصة حيرية بين الحقيقة والخيال ، في : **القصص والتاريخ** ، ص 170.

إن الباحث اركيولوجية فن الغزل عند العرب يجد أن كثيـراً مـن الصـور الرموز التي أطلقت على المرأة في شعر الجاهلية تتكرر هنا ، كما نجد التركيـز على صورة النّعومة التي كثيراً ما ترتبط بمواد معينة تتوفر فيها هـذه النعومـة والبياض يسقطها الشاعر على المرأة مثل الرخام/ العاج، السيف، البيض، البلور، العقيق، الرخام، الجوهر أو بأفعال تدل على الضياء واللمعان: تـبقص، تلعـج ، تضوي، الضوايه .

هذه الأوصاف والصور تذكرنا، بوصف امرئ القيس للمرأة حيث يقول فيها[502]:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها	تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراسا لديها ومعشراً	عليّ حراصاً لو يسرّون مقتلي
فقالت: يمين ا مالك حيلة	وما إن أرى عنك العماية تنجلي
خرجت بها أمشي تجر وراءنا	على أثرينا ذيل مرط مرحّل
إذا التفتت نحوي تضوع ريحها	نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
إذا قلت هاتي ناوليني تمايلت	على هضيم الكشح ريا المخلخل
مهفهفة بيضاء غير مفاضة	ترائبها مصقولة كالسجنجل
تصد وتبدي عن أسيل وتتقي	بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش	إذا هي نصته ولا بمعّطل
وفرع يزين المتن أسود فاحم	أثيت كقنو النخلة المتعثكل
تضيء الظلام بالعشي كأنها	منارة ممسي راهب متبتّل
وتضحي فتيت المسك فوق فراشها	نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضّل

ففي أبيات امرئ القيس أيضاً رسم لتمثال الجمال توصف بـه المـرأة، فهـي بيضاء ملساء كالبيضة وهي بيضاء مهفهفة ، وجلدها ناعم مصقول كالمرآة ، وهي كالنخلة تارة وكالغزال تارة أخرى.... الخ ، وصورة الضياء حاضـرة أيضـاً (

([502]) امرؤ القيس ، **الديوان** ، شرح : محمد بن إبراهيم بن محمد الحضري، تح : أنور أبو سويلم وعلي الهزوط ، دار عمار، عمان (الأردن)، 1994، ص ص 50 – 68 .

تضئ بالعشي كأنها منارة ممسي راهب متبتل) ، وكذا صورة النعومة التي تتمثل في قوله : وبيضة خدر، وفي قوله:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل

فهي ناعمة مصقولة كالمرآة .

ويقول النابغة الذبياني أيضا في وصفه للمتجردة زوج النعمان :[503]

قامت تراءى بين سجفي كلّة كالشمس يوم طلوعها بالأسعـد

أو درّة صدفية غوّاصـها بهج متى يرها يهلّ ويسـجد

أو دمية من مرمر مرفوعة بنيت بآجرّ تشاد بقـرمد

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتّقتنا باليـد

ويقول طرفه بن العبد :

وفي الحيّ أحوى ينفض المـرد شادن مظاهر سمطي لؤلؤ و زبرجد

خذول تراعي ربربا بخميـلة تناول أطراف البرير و ترتدي

وتبسم عن ألمى كـأنّ منوّرا تخلّل حرّ الرمل دعص له ندي

سقته إياة الشمس إلاّ لثـاته أسفّ ولم تكدم عليه بإثمـد

ووجه كأنّ الشمس ألقت رداءها عليه نقيّ اللون لم يتـخدّد

وأول ما نلاحظه سواء بالنسبة إلى رموز الشـعراء الشـعبيين أو رمـوز شعراء الجاهلية أنها أصبحت بمثابة صور متعالية أو أنماط عليا ؛ يتّبعها الشعراء على اختلاف تجاربهم الشعرية، وأنها لا شك لم تتأت من استفادة تلقائية من هؤلاء من الواقع والطبيعة ، بل إنّ لها أبعاداً دينية وحضارية جعلتها تتكرّس عبر السنين والممارسات المتكررة ، وربما أحياناً عبر ذاكرة اللاوعـي الجمـاعي (الخيـال الجماعي)، ويمكن تقسيم هذه الرموز إلى نمطين:

(1) رموز ذات منشأ ديني/ أسطوري.

(2) رموز مرتبطة بالجو الاجتماعي / الثقافي / الحضاري.

---

[503] النابغة الذبياني ، **الديوان** ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، 1977، ص ص 92 - 93 .

فأما بالنسبة إلى الفرع الأول من الرموز، فمنها رمز التمثال الذي أشـرنا إليها سابقاً والتي بقيت صورته مختزنة في الذاكرة ، مكتنزة تصنع أثرهـا بـدون وعي، ولا ترتبط بوظيفة دينية بقدر ما هي ترسّبات تنتقل من جيل إلـى جيـل . يقول علي البطل : « وارتباط هذه الصورة الجسدية بالـدمى والتماثيـل ارتبـاط واضح في الشعر العربي قبل الإسلام ، وهو وثيق الصلة بالدين القديم ، إذ كانـت هذه الدمى والتماثيل تقدّم قرابين ونذوراً في معابد الشمس – الأم – وهي إمّا على هيئة امرأة أو على شكل حصان ، والمعنى اللغوي لكلمة (دمية) مازال يحمـل آثاراً دينية ، فهي تعني الصورة المنقوشة في الرخام ، وتعني الصورة المنقوشـة التي يظهر فيها اللون الأحمر ، لهذا ترتبط صـورتها بوصـف المـرأة البدينـة غالبا »[504].

وعلاقة الدمية بالمرأة يعود أساساً إلى علاقتها بالشمس إذ إنّ الدمية رمـز للشمس التي شاعت عبادتها قديماً في أرض العرب ، وما دامت كذلك فقد ترسّـخ في الخيال العربي آنذاك – وبقيت آثاره فيما بعد - أنّ المـرأة والشـمس يعـدّان رمزاً للخصوبة ، وهذا هو مجال الربط بينهما فأي رمز يقرّب المرأة من الشمس صالح للتوظيف . بل إنّ صورة الشمس نفسها كما رأينا سائدة عند الجاهلين ، كما هي سائدة عند شعرائنا الشعبيين الذي اشتقوا هذه الرموز والصور من الهلاليـين الذين توالدت هجراتهم إلى مناطق الجزائر، ولا سيما شمال الصـحراء . يقـول السماتي :

وجهك شمس سحاب ضيق العشوية   عند المغرب كي تعود على مسيان

وقد رأينا أنّ ابن قيطون يرمز لحيزيه بالشمس التّي استوت في الضـحى ، ثمّ غابت مدبرة . وإذن فالشمس ارتبطت في أسـاطير العـرب الدينيـة القديمـة بالأمومة والخصوبة والتقديس ، وبقيت هذه الصورة الرمزية مترسّبة في الخيـال العربي تتبدّى بين الفينة والأخرى في تجارب الشعراء ، ولا سيما الشعبيين مـنهم نظراً لقربهم الشديد من الخيال الجمعي للشعب العربي . وإذا بدا هذا غريباً، فكيف

---

(504) علي البطل : **الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري/ دراسة في تطوّرها وأصولها** دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3 ، بيروت ، 1983، ص 91، 92.

نفسّر أنّنا في مناطق كثيرة في الجزائر ولا سيما في الصحراء إلى عهد قريب نجد الأطفال إذا وقع لهم سنّ رموه في عين الشمس وقالوا : " هاكي يا الشـمس سـنّة الحمار، وأعطينا سنّة الغزال " . وهذه الممارسة موجودة إلى حد الآن في الريف المصري أيضا مثلاً إذ يقول الأطفال في مثل هذه الحالة :

" يا شمس يا شمّوسة، خذي سنة الجاموسة وهاتي سنّة العروسة "

وهناك ممارسة أخرى قد يكون لها بعد ديني / أسطوري، وهي أننا حـين كنا أطفالاً نخرج إذ يبدأ المطر في النزول في فناء الدار، ونجري مشكّلين دائـرةً ومردّدين: " صب صب يا النّو نذبحاك جدي حو "[505]

ومثل هذا موجود أيضاً في الريف المصري ، إذ يشكّل الأطفال فـي هـذه الحالة دائرة ، ويشبكون الأيدي في حركة دوارة تغني للمطر: " يـامطرة رخّـي رخّي "[506].

وفي هذا السياق نتذكر تعريف "ألكسندر هجرتي كراب" للفلكلور بأنّه ديانة متدهورة ، بمعنى أنّه ممارسات في البيئة الحديثة لها أصول دينية ؛ افتقدت تلـك الأصول وبقيت الممارسات التي لا تشكل في هذه الحالة أيّة وظيفة دينية . ولهـذا فنحن إذ نرمي السن للشمس لا نعتقد البتّة بأنّها من تعطي السن الجميل ، بـل إنّ ذلك من قبيل الممارسة الفلكورية لا غير.

ويفسّر إبراهيم عبد الرحمن في كتابة "الشعر الجاهلي" قضية توظيـف مثـل هذه الرموز تفسيراً جيداً حين يقول : « إنّ الشعراء الجاهلين وإن كانوا قد استمدّوا كثيراً من عناصر الصورة الفنية في أشعارهم مـن أسـاطيرهم الدينيـة، فـإنهم صاغوها صياغة فنية قطعت في أكثر الأحيان بينهـا وبـين صـلتها المباشـرة بالأساطير التي أخذت منها، وحوّلتها إلى صور إبداعيـة فنيـة تـدق ملاحظـة عناصرها وأصولها الأسطورية على القارئ العادي » [507].

---

[505] أنزل أنزل يا مطر (النو المطرفي الدارجة ، أما في الفصيح فهو النجم)، سأذبح لك جدياً خالط حمرته سواد (أحوى) .

[506] سليمان العطار، **المعلقات السبع** .. ، ص 48.

[507] إبراهيم عبد الرحمن ، **الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية و الموضوعية)** ، دار النهضة العربية ، بيروت 1980/1400 ، ص 122.

كما يطالعنا رمز الغزال كثيفاً متكررا في تجارب الشعراء الشعبيين متأسين في ذلك بشعراء الجاهلية . وهو رمز يكتسب أيضاً بعداً أسـطورياً، لأنّ الشـمس وما اكتسبتها من فروسية عند العرب قديماً كانت تتبدى من مظاهر شتى منها أنّها « المهاة أو الغزالة وتشترك مع المرأة ، التأنيث والأمومة والرأم وبالتـالي فـي معنى الخصوبة»[508].

وهكذا لم تكن الغزالة مقدسة لذاتها، بل لأنّها رمز للشمس ، ولذا حرّم أكلها على عابدي الآلهة ، ولم يحرّم ذبحها قربانا لها، قال الحارث بن حلزة اليشكري :

عنتا باطلاً وظلماً كمـــا تعتر عن حجرة الربيض الظباء[509]

وقد قال ابن الانباري بن شرحه للبيت: « وكان الرجل من العـرب ينـذر نذراً على شاته إذا بلغت مائة أن يذبح عن كل عشرة منها شـاة ، وكانـت تلـك الذبائح تذبح في رجب ، وكان ذلك واجبا عليهم في دينهم ، فكان الرجل مـنهم إذا دخل رجب وقد بلغت شاؤه مائة وبخل أن يذبح من غنمه شيئاً صاد الظباء وذبحها عن غنمه، ليوفّي بها نذره» [510].

ولهذا قال الحارث : أنتم تأخذوننا بذنوب غيرنا كما ذبح أولئك الظباء عن غنمهم.
ومما يدل أيضاً على قدسية الغزال أن عبد المطلب - فيما يروي عنـه - أثنـاء حفره لبئر زمزم وجد غزالتين من ذهب وقد يكون هذا دليلاً على كون العرب قد عبدوا في تاريخهم القديم هذا الحيوان .
يقول ابن قيطون :

نصبحّ في الغزال نسرشْ للقَالْ

كانّي ساعي المال وكنوز الدنيا

ويقول أحمد بن معطار في زينب بنت أبي القاسم شيخ زاوية الهامل [511] :

---

[508] محمدّ عجينة ، **موسوعة أساطير العرب** ، ص 18.

[509] ينظر : نصرت عبد الرحمن ، **الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي** ، دار الفكر عمان (الأردن) ، 1985، ص 183.

[510] الأبياري ، أبو بكر محمد بن القاسم ، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** ، تح : عبد السلام هارون ، دار المعارف القاهرة ، ص 484 .

[511] سبق ذكر الأبيات وشرحها في الجزء الخاص بالصورة التشبيهية .

يا بنت الوالي الكامل	لون غزيّل
الريم اللي يعود جّدل	قرنو خال
حذري للناس ما يمهل	ولي يساول
ما يامنش المتختّل	يفلي الاقناش في الصحرا
ديما في ادوارها عازل	في الأرض الخالية قفره

أو قد يرمز الشاعر إلى المرأة بصورة النخلة الشجرة الكريمة المعطاء التـي قال عنها النبي صلى ا عليه وسلم : « أكرموا عمتكم النخلة فإنها خلقـت مـن فضلة آدم وليس من الشجر أكرم على ا من شجرة ولدت تحتهـا مـريم بنـت عمران فأطعموا نساءكم الوُلّد الرّطب فإن لم يكن رطباً فتمر »[512].

ويقيم القزويني (600- 682 هـ) مقارنة بين النخلة والإنسان فيخلص إلى أنّها « تشبه الإنسان من حيث استقامته قدّها، وطلعها رائحة المني، ولها غـلاف كالمشيمة التي يكون الولد فيها ، والجّمار الذي على رأسها لو أصابته آفة هلكـت النخلة كهيئة مخ الإنسان إذا أصابه آفة ، ولو قطع منها غصـن لا يرجـع بدلـه كعضو الإنسان وعليها ليف كشعر يكون على الإنسان »[513]. فهي تشبه الإنسـان ولا سيما المرأة قلبا وقالباً، فبالإضافة إلى كونها ترمز إلى الخصـوبة[514]، فإنهـا ترمز أيضاً إلى الأمومة والعطاء ، فهي التي أعطت مريم البتول الأكـل وتفيّـأت تحتها الظلّ حين لجأت إليها، ولهذا ربّما لا يزال كثير من النـاس فـي مناطقنـا يسمّون بناتهم باسم : "النخلة".

ولكن الشاعر إذ يوظف هذا الرمز الحيّ المضمّخ بالدلالات الدينية والتاريخية ، يضفي عليه حياة جديدة ويعطيه أبعاداً جمالية إيحائية تتوافق وطبيعـة التجربـة

---

512 القزويني ، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات** ، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ط 5 ، القاهرة ، (1401 / 1980 ، ص 177 .

513 المصدر نفسه .

514 يذكر في هذا السياق أيضاً أن الناس في بسكرة والجلفة وغيرها يستعملون طلعها دواء لعلاج العقم أو تأخر الحمل.

التي يعبر عنها ولهذا يرمز الشاعر ابن قيطون إلى المرأة / حيزية فيشبه جيـدها بالجمّار قلب النّخلة ومكان الخصوبة فيها والتميّز بالبياض[515] :

شوف الرقبة خيار من طلعة جّمار

جعبة بلار والعواقد ذهبية

ثم يشبهها بالنخلة قد غرست في مكان تتوفر فيه الحياة أي الميـاه . إنّهـا - أي حيزية - جبّارة بين سدود وسواقي حية لم تدفن وإنما غرست كالنخلة لتحيا :

داروها في .... الزين المقدود

جباره بين سدود وسواقي حيه

كما أن الصورة تكتسب دلالتها الإيحائية من نوع من المفارقة إذ إنّ حيزية على الرّغم من أنّها وضعت في القبر - وهو تحت الأرض - إلا أن قيمتها حيـة في نفسه ، وذكراها سامقة عالية علوّ (الجبّارة) وهي صفة للنخلة العالية . يقول صاحب الصحاح : « والجبّار من النخل : ما طال . قال الأعشى :

طريق وجبار رواء أصوله عليه أبابيل من الطير تنعب ». [516]

ويطلق عليها أيضاً صفة النخلة المنفردة التي نبتت من تلقاء نفسـها دون غـرس (شعوية) - وهي صورة سائدة كثيراً في الشعر الشعبي – والتي اشتدّ عليها الريح فقلعها عن مكانها (صورة الموت) ، لكنّ الأجمل من ذلك أنّه ربطهـا بالمسـيح عليه السلام الذي ولد تحت هذه النخلة / الرمز التي سخرها ا له بعد أن كانـت أمه مريم تعاني الضياع والخوف من المستقبل المجهول[517] :

بنت أحمد تبان كي ضيْ الومان [518]

نخلة بستان غير وحدها شعوية[519]

[515] أحمد الأمين ، حيزية ..، ص 171 .

[516] الجوهري ، **الصحاح / تاج اللغة وصحاح العربية** ، تح : إميل يعقوب ومحمد نبيل الطريفي ، دار الكتب العلمية ط 01 ، بيروت ، 1420 / 1999، ج1 ، ص 252.

([517]) أحمد الأمين ، المرجع السابق ، ص 186 .

[518] بنت أحمد: حيزية – تبان : تظهر – الومّان: نجم .

[519] شعوية : النخلة التي تستقل مكاناً بعيداً .

زنّد عنها الريح	قلّعها في الميح[520]
ما نحسبها تطيح	دايم محضيهْ

ثرنيت المليح	دار لها تشْريح
حّرفها للمسيح	ربّي مولايا

ويوظف سي أحمد بن معطار الرمز نفسه ليـدلّ علـى الشـموخ والعلـو والرفعة التي تتمتع به ابنة الشيخ بلقاسم :

طولك يا زينب القانج	نخله عن سد ما توهج [521]
جات في مهدج	هلكْها ريح تترهوج[522]
صاري في بحور يتماوج	ما هوش أعوج[523]
عنق في فريستك خارج	والثيث حرير ومبرّجْ [524]

والوجه عليه نور العـج

ومن الرموز التي تطلق على المرأة أيضاً تلك المستمدّة من الجو الاجتماعي والحضاري الذي عاشه المجتمع العربي قديماً ، وبقيت ملامح كثيرة منه سائدة إلى عهودنا المتأخرة ؛ تختزن كثيراً من عناصره الذاكرة الجماعية التي تعتمد آليـات اشتغالها على تكثيف التجارب التي مرّت بها الإنسانية ، وإعطاء دلالات ومعـان لها ترتبط بأشياء معينة لها طابع عام لا يجزّأ .

---

[520] زند : اشتد .
[521] القانج : نوع من ورد طويل – ما توهج : لا تعطش.
[522] مهدج : سيل – هل هلكها : حرّكها بقوة .
[523] صاري : أعلى السفينة .
[524] الثيث : الشعر – حرير ومبرّج : أي انّه حرير مصنوع بطريقة متقنة ..

هذه الدلالات هي التي تشكل الرموز وتعطيها بمرور الوقت وتوفّر عنصر التداول شرعيتها وشعبيتها بين أفراد الجماعة ، إذ لا يشترط مثلاً أن يـ ربط بـ ين الرمز ومدلوله سبب مقنع أو تشابه واضح ، بل المهم أن الرمز لابـ د أن يتمتـ ع بحالة من الاستقرار في فكر الجماعة، قبل أن يصطلح عليه بوصفه رمزاً ، وقبل أن يؤدي وظيفته الرمزية . وعلى الرغم من انتفاء السببية والمشابهة النفعية عـ ن الرمز، يظل الشيء في حالة ائتلاف مع مدلوله [525]. إذن، فالسـ ياق الاجتمـ اعي والثقافي والنظرة إلى العالم ، وتداول الرموز هو الذي يعطيها قوّتها وقدرتها على الإيحاء بدلالات معّينة في أذهان النّاس.

والشاعر الشعبي في سعيه إلى تحقيق طابع الشعبية في نصّه الشعري كـ ي يغدو متلائماً مع السياق الاجتماعي والثقافي الذي يعيش وسطه دون إلغـ اء حـ ظ الذات في النص، فإنّه يوظّف هذه الرموز ويضمّنها في تجاربه الشعرية ، لأنّه « حينما تتبنى الجماعة بعض نصوصه ، وترسخ في ذاكرتها فإنهـ ا تتحـ ول إلـ ى نصوص شعبية بعد أن حقّقت ألفة مع روح الجماعـ ة واتّسـ قت مـ ع منظومـ ة قيمها » [526].

ولعل من الرموز ذات الطابع الاجتماعي/ الحضـ اري التّـ ي درج بعـ ض الشعراء على توظيفها حين يتعلق الأمر بتجارب شعرية تخص المـ رأة ؛ رمـ زا الفرس والناقة ، التي توسم المرأة بها ، وحتى النساء ذوات الحظـ وة أو المكانـ ة العالية في المجتمع ، مثال ذلك نجده في شعر ابن معطار مثلاً حين مدحه لزينـ ب إذ يقول :

عن شكر السيدة غافل	ولبنت الشيخ نتّاول[527]
نشكر ونزيد ونمثل	بكْره حجْله خيار البَلْ[528]

---

[525] نبيلة إبراهيم ، **المقومات الجمالية للتعبير الشعبي** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1996، ص4.

[526] مسعود شومان ، بيرم التونسي بين السياق الفردي والسياق الشعبي ، في: مؤتمر المآثورات الشعبية في مائه عام ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، القاهرة ، 2002 ، ص 147 .

[527] نتاول : انتبه .

[528] بَكْرة : ناقة – حجْلة : بيضاء.

في ذود كثير ومخّول	تفلاي التلّ[529]
ماعقلوهاشْ ما تنقل	والا تحوّاتْ للخَطْرَه[530]
بجنايبها وزوج عقل	عرّوجْ طْباعْ للبَكْرَهْ[531]
نشكر ونزيد ونمجّد	في زينب يا اللي قاعد
بْيضه للباي تتقوّد	والاّ القايدْ
للمقراني اللّي جيّد	والسرج جديد وحدايد
فضه توقد	لالّهْ هي خير يا سيدْ
ديماً تعبد	بصلاة وركوع وتسجد
وتخاف ا جد بجد	للدنيا الفانية تزهد
بالتَركْ وقاصده الأخرى	معطى ربنا الواحد

باباها زادها نظره

حين يوظف الشاعر هذين الرمزين (الفرس/ الناقة) فإنّه لا يقصد شـكلهما أو الوصف الخارجي الذي ينطبق على المرأة ، ولهذا فهو يختار صفات لا تتعلق بالجسم، فهو يقول بأنّ هذه الناقة من أحسن الإبل في قافلة من مثيلاتها (ذود كثير)، وهي ترعي الأماكن التلّية الخضراء ، ولا تُعقل أي لا تُربط ، كما لا تخصص لنقل المتاع أو الزاد حفاظ عليها وتقديراً لها ، وهي تدال على عادة البـدو بتـرك بعض الوبر في جانبيها ، والبعض الآخر في ذروة سنامها دلالة على قيمتها بـين مثيلاتها (عروجْ طْباعْ للبَـكْرَه) .

وهذا حال الفرس الرمز لهذه المرأة (زينب) أيضا فهي من أحسن الألـوان بيضاء، و فرس العلية من القوم (الباي - القايد – المقراني) ، ولها سرج جديد، وأدواتها من الفضة .. وهكذا يصر الشاعر على أن يمنح لرمزه قوة وحيوية أكبر

[529] ذود : قطيع كبير من الجما ل.

[530] ما عقلو ها ش : لم تُربط كباقي النوق – ما تنقل : لا ينقل عليها المتاع – ثحوّاتْ : الحويّة هي ما يوضع فوق الناقة كي يحمل عليه المتاع - عرّوج : ما يترك من وبر في ذروة سنام الناقة بعد جزّ وبرها ، وهو دلالة على التدليل والتجميل " طْباع ".

[531] الباي : الحاكم (تركي) – بيْضة : فرس بيضاء .

وأن يعطيه مبررات أكثر من خلال إدخاله في صورة مركّبة تزيد دلالتـه قـوّة وقدرة على التأثير ، على الرغم من أنّ الشاعر لا يلجأ إلى هذا الرمز ابتـداءً إلاّ إذا أدرك أن رمزه يكتسب شرعية وجزءاً كبيرا من قدرته على أداء الدلالة مـن العرف الاجتماعي الذي يعطي قيمة كبيرة للناقة والفرس بوصـفها مـن رمـوز الوجاهة والتميز الاجتماعي في المجتمع البدوي العربي منذ القديم . حتى أن الناس في الجلفة [وربما ما جاروها] حين يرزقون بنبت تكون صيغة تهنئة الأب والأمّ بقولهم: "مبروك المُهره" والمهرة هي صغيرة الحصان بالإضافة إلى أن نصـوص الوحي الربّاني تقرّ بمكانة الناقة والفرس بين الأنعام التي خلقها ا عـز وجـل . يقول ا تعالى - مستنكراً على الكفار عدم إقرانهم بقدرته سبحانه :

أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت [532]

ويقسم أيضا عز وجلّ بالخيل في سورة العاديات في قوله :

والعاديات ضبحا . فالموريات قدحا . فالمغيرات صبحا [533]

ويقول النبيّ - صلى ا عليه وسلم - : « الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة » .

ويقول أيضاً – عليه الصلاة والسلام - : « لأن يهد ا بك أحداً ، خير لك من حمر النّعم » . وحمر النعم هي أحسن أنواع الإبل عند العرب ، ولم يكن يمتلكهـا إلاّ سادة القوم كما أنّ النبيّ – صلى ا عليه وسلم – أمر القوم يوم دخوله يثرب مهاجرا من مكّة بأن يتركوا الناقة تختار المكان الذي يبني فيه أول مسـجد فـي الإسلام .

ولم تزل إلى عهد قريب هذه القيمة والمكانه محفوظـة للفـرس والناقـة فـي المجتمع البدوي الجزائري ولا سيما في الصحراء . كما أن قيمة هذا الرمز تجد ما يبررها في حاجة الناس والأفراد الملحة لهذين المخلوقين الذين يعدّان ظهيراً للنّاس في تحمّل مشاق الحياة البدوية ، وتقريب المسافات وتفريج الهموم ونفي الغربة عن البعيد الذي انقطعت به السبل ، وابتعدت به المسافات.

---

[532] سورة الغاشية ، الآية 17 .

[533] سورة العاديات ، الآيات 1 – 2 – 3 .

وهكذا ، فالرمز – كما يذهب إلى ذلك كوليردج – « يستمد جزءاً من وجـوده من الواقع ثمّ يجعله قابلاً للفهم »[534] .

يتكرر هذا الرمز أيضاً عند الشاعرابن الزبير التونسي في وصفه للنساء حـين يقول:

مثيلهم عياد الكربيه	خيل بيْضَا زينين الوانْ
قي اللي تسوي عشر مية	يلعبوا قرانات قرانْ
في نهار عرس وزهوية	والاّ يوم ساعة افتان
فرسانهم ذراري غرية	قي يحشروا للميدانْ

وفي قصيدة أخرى يصفهم بالقول :

عودات في قومان	من خيل الشلّه مع القادة
لعبوا اقران اقران	تسوى عشر آلاف للعودة
مثيلهم ما كانْ	في هذي الاوصاف أبدَا

أمّا ابن قيطون فيشبّه حيزية بفرس ذياب البطل الهلالي ، فيزيد ذلـك فـي تكثيف الرمز، إذ طالما عرف ذياب في المخيّلة الشعبية بالبطولـة والشـجاعة . وطالما حيكت حوله حكايات أشبه بالأسطورة في السيرة الهلالية الشعبية ، يقـول الشاعر[535] :

عزّوني يا احباب	فيها فـرس ذياب
ما ركبوها انساب	غـــيري انايا

يقول الرمز هنا (فرس ذياب) ما لا تستطيع التعبيرات العادية أن تقولـه أو ما قد يطول الكلام إذا أراد المتكلم أن يعبر عن معانيه كلها ، فلا مفر إذا مـن أنّ فرس ذياب تختصر من الدلالات الإيحائية الكثير ؛ فلابد أنها كانت مـن أجمـل الأفراس وأحسنها ألوانا ، ولابدّ أنّها مزيّنة بأحسن ما تزيّن به الفرس مـن ذهـب وفضه وغيرها ، ولابد أنّها أسرع من البرق خفة ورشاقة ، وأنّها أبلـت الـبلاء

---

[534] أرشيبالد مكليش ، **الشعر والتجربة** ، ص 93 .

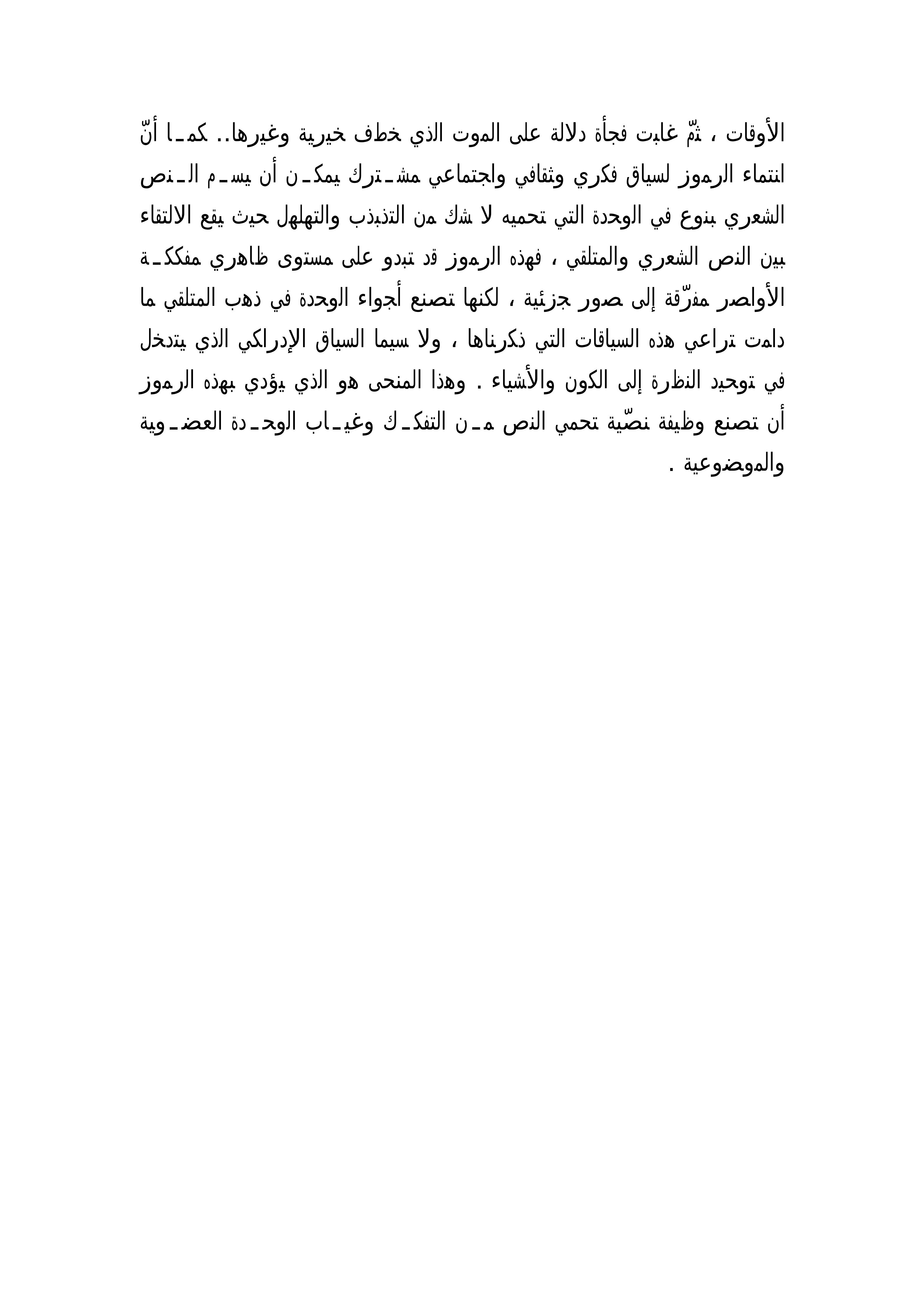
[535] أحمد الأمين ، حيزية ، ص 195 .

الحسن في المواقع والحروب . وقبل ذلك وبعده فإنّ ذياب يحمل عند قبيلة حيزيـة بعدا خاصّاً، فالذواودة كما هو معروف ينتهي نسبهم إلى الهلاليين ، فلا شك فـي أنّهم يفخرون بذلك ، وبهذا فإن هذا الرمز يحدث في المتلقين تلك الدهشـة التـي تحدث عنها النقاد حين قالوا : « والحقيقة أنّ (الرموز الرفيعة) تمنح القارئ تلـك الهزة التي تحدّث عنها كيتس ؛ الهزّة الناجمة عن التعرف على الشـيء ... عـن تذكّره تقريباً »[536].

وهكذا رأينا كيف أنّ هذه الرموز التي تتواتر بشكل ملحـوظ فـي تجـارب الشعراء ذات منشأ ديني أو أسطوري أو ذات بعد اجتماعي حضاري ثقافي ، كما أنها تؤدّي وظائف معينة أهمها الوظيفة التواصلية / الاستئناسية (phatique)، إذ يتماهى الشعراء في وعي الناس ولا وعيهم ، فيسـتخرجون بالحـدس الرمـوز والصّور التي يمكن أن تصنع التواصل والأنس مع القصـيدة ، ولا يصـدمونهم برموز تتأبّى على وعيهم أو فهمهم أو نظرتهم للحياة والأشياء . فالرمز هنا يستمدّ دلالته ومشروعيته من السياق الإدراكـي والثقـافي والنفسـي (النظـرة للعـالم والأشياء) ، ويصبح الشعر الشعبي في هذه الحالة في مظهر من مظاهره المشتركة على الأقل مفصحاً عـن الأحاسـيس المشـتركة ، ونموذجـاً معرفيـاً للنظـام السوسيولوجي ، فحتى يتجاوب الشاعر الشعبي مع حدث معين علـى المسـتوى الذاتي أو الجماعي ولا يكون هدفه ببساطة تسجيل مظاهرة المادة فقط ، بل الأهـم من ذلك أنه يسعى من خلاله إلى تصوير مبادئ عامة يمكن له أن يربطها بنظـام القيم التقليدية لمجتمعه ، دون أن يلغي طبعا ذاته المتصرّفه المبدعة التـي يظهـر أثرها من خلال الوظيفة الجمالية الإبداعية للرموز ، حيـث لا يكتفـي الشـاعر باستمداد الرموز من السياق الفكري الثقافي والمجتمعي للمجموعة التي يعيش فيها، بل يصنع منها صوراً مركبة مكثفة في كثير من الأحيان ؛ تتنوع بتنوع تجـارب الشعراء كما رأينا سالفاً صورة الغزال الشارد المتوجّس مثلاً عند قويدر بن الزبير ، والناقة المدللة المكرمة عند ابن معطار، أو صورة النخلة (الجبارة) العالية مقابل صورة القبر عند ابن قيطون، وصورة الشمس التي استوت بين الضحى في أحسن

---

[536] ماكليش ، **الشعر والتجربة** ، مرجع سابق ، ص 94 .



الأوقات ، ثمّ غابت فجأة دلالة على الموت الذي خطف خيرية وغيرها.. كمـا أنّ انتماء الرموز لسياق فكري وثقافي واجتماعي مشـترك يمكـن أن يسـم الـنص الشعري بنوع في الوحدة التي تحميه لا شك من التذبذب والتهلهل حيث يقع الالتقاء بين النص الشعري والمتلقي ، فهذه الرموز قد تبدو على مستوى ظاهري مفككـة الأواصر مفرّقة إلى صور جزئية ، لكنها تصنع أجواء الوحدة في ذهب المتلقي ما دامت تراعي هذه السياقات التي ذكرناها ، ولا سيما السياق الإدراكي الذي يتدخل في توحيد النظرة إلى الكون والأشياء . وهذا المنحى هو الذي يؤدي بهذه الرموز أن تصنع وظيفة نصّية تحمي النص مـن التفكـك وغيـاب الوحـدة العضـوية والموضوعية .

الباب الثالث

بنية التناص

الفصل الأول

التناص الأدبي

1) التناص نظريا
2) التناص والتقاليد الأدبية في الشعر الشعبي
3) تداخل الأجناس / القصيدة الرسالة

أولا : التناص نظريا

تعد مصطلحات : التناص ، و النص الغائب و تداخل النصوص من المفاهيم الجديدة المرتبطة بالاتجاهات النقدية الحديثة ، والتى تنظر إلى النصوص الأدبيـة على اعتبار أن لها علاقات تداخل بأعمال أخرى متزامنة معها ، أو سابقة لهـا : يقوم الشاعر بتضمينها بوعى او دون وعى فى عملـه الأدبـى ، إذ لا يسـتطيع الأديب أو الشاعر، مهما كانت قدراته على الإبداع ، أن يدعي أنه يمارس الكتابـة من لا شىء ، فالنص (الغائب) على اختلاف نسب حضوره هو لا محالة جزء من النص (الماثل) الذى ينشئه الأديب أو الشاعر. ويعود الفضل فـى اكتشـاف هـذا المصطلح (التناص) الذى اشتهر كثيرا فى الدراسات الأدبية و النقدية إلى الناقـدة جوليا كريستيفا التى استعملت هذا المصطلح لأول مـرة سـنة 1966 ، متـأثرة بدراسات باختين عن مواطنه الأديب الروسـي دوستويوفسـكى، و كلامـه عـن الحوارية (Dialogue) و تعددية الأصوات (Polyvonie) ، ثـم شـاع هـذا المصطلح و المفهوم كثيرا فى الدراسات الأدبية البنائية عند تودوروف ، ورولان بارت و كريستيفا نفسها ، لكن هل هذا المفهوم جديد كل الجدة ؟

طبعا ، لا يمكن القول بهذا ، لأن النقاد و الدارسين للأدب قد أحسّوا منذ القديم «بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور فى فلكهـم وحـدهم لأن مثـل هـذه الدراسة لا تكفى وحدها فى تحقيق المعرفة الكاملة ، ذلك أن معرفة الخلف ينبغـي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسـب من الأجيال السابقة».[537] ولهذا ساد هذا الإحساس عند أصحاب المنهج التـاريخى في النقد ، كما أشار إليه أيضا الشكلانيون الروس.

وهكذا فإنّ الأدباء عموما يعيشون وسط فضاء ثقافي تتلاقى فيه خطابات عديدة والأديب يتلقّف بشخصية المثقفة وحساسيته الخاصة كل هذه الخطابات ، وتشـكّل لديه معينا يسعفه فى تجاربه الشعرية ، ويستدعيه عند الحاجة . و لهـذا السـبب رأت جوليا كريستيفا أنّ الشعر لديه خاصية القدرة على تمثّل أنواع أخـرى مـن

---

[537] محمد عزام ، **النص الغائب / تجليات التناص فى الشعر العربى** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص ص 26-27 .

الخطاب و الإفادة منها ، إذ تقول : « يميل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة ، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعرى . هكذا يـتم خلق فضاء نصّي متعدد حول المدلول الشعري الملموس . هذا الفضـاء النّصـي سنسمّيه فضاء متداخلا نصيا »[538].

ولهذا فإنّ هذه العناصر تدخل في تركيبة الشعر لتعطي له ويعطي لها ، فيـتمّ تبادل المهام و الوظائف بين النصّ و هذه العناصر ، إذ هي تسعفه ليكثّف دلالاته أو يخلقها من جديد ، وهو (أي الشعر) بدوره يعطيها أبعادا جديدة تبعثهـا مـن مرقدها، وتحوّلها من حالتها السكونية إلى حالة شعرية مليئة بالحيوية و الإيحـاء. إنّ التناص عند كريسيفا يصبح حاصـل - أو خلاصـة - المعرفـة (sum of knowledge) الذي يمكّن النصوص من أداء الدلالة ، إذ تصبح هـذه الدلالـة متوقفة على النصوص الأخرى التى يقوم الـنص الماثـل أمامنـا بامتصاصـها وتشكيلها من جديد.[539]

وهذا العامل هو الذي حذا بالناقدة إلى أن لا تعتبر التناص مجرّد خيار بالنسبة للأديب أو الشاعر ؛ يوظّفه لإثراء نصّه بمعطيات أدبية وثقافيه تنتمى لعصـره أو تسبقه، بل اعتبرته ضرورة و شرطا لابد من تحقّقه في النصّ الأدبيّ ، ممّا دعاها إلى أن تدخل عنصر التناص في تعريفها للنصّ الأدبي ، حيث يصبح بالنسبة إليها موسوما بأربع خصائص أساسية هى : « الإنتاجيـة ، والاختـراق اللغـوي ، و التداخل النصى (itertextuality) ، والموضوع المتحرك ».[540]

إنّ النص الذي لا يستطيع إذن أن يقيم علاقة قوامها التشابه والاخـتلاف مـع نصوص أخرى و خطابات أخرى ، و لا يتمكّن من أن يتمثلها و يمـتصّ منهـا ليصنع دلالات جديدة مستحدثة ؛ هذا النص لا يستحق هذا الوصف ، وحتّـى وإن سمّيناه نصا على سبيل التجاوز ، فإنه سيتسم بالفقر و المحدودية. و هـذا الـذي يفسّر ظاهرة التداخل النصّي التى نلفيها واقعة بين الأنواع الأدبية المختلفة ، حيث الشعر يستمد في تقنياته وبُناه من القصة أوالمسرحية أوالتاريخ أوالفـنّ أوالـدّين

---

[538] جوليا كريسطيفا ، **علم النص** ، تر: فريد الزاهى ، دار توبقال ، ط1، الدار البيضاء ، 1991 ، ص 78.

[539] ينظر : Jonathan Culler , **The pursuit of signs** , Op.cit , 2001 , p213.

[540] نقلا عن : محمد بنيس ، **الشعر العربى الحديث** ، ج1 (التقليدية) ، ص 111.

أوالأسطورة ، وحيث تنفتح الرواية على خطابات أخرى كالشعر والفلسفة والفنون التشكيلية والأسطورة وغيرها... وهكذا لا تضيع الحدود بـين ممالـك الأجنـاس الأدبية والحقول المعرفية المختلفة ، بقدر ما نجـدها تـتلاقح و تتبـادل الفنّيـات والأشكال والمضامين بينها ، ولا سيما في الأدب ، الذي لا يتوقّـف أداءه لفنياتـه وجمالياته ومضافينه ودلالاته على طرق مغلقة منتهية، بل إنّه يظل منفتحا علـى مختلف أنواع الثقافة والفنون . ومن هاهنا يكتسب سرّه و تألّقه الـدائم ، وشـغف المتلقين به.

ولهذا السبب ، فإن ناقدا هو رولان بارت يعرّف النصّ انطلاقا من هذه الحقيقة بأنّه: « نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافيـة السـائدة، أوالمعاصرة التي تخترقه بكامله » .[541] وينبهنا بارت أيضا إلى أنّه مـن منظـور التناص، فإن كثيرا من الشواهد و الاقتباسات التّي يأخذها النص من محيطه الثقافي الماضي والمعاصر تبدو غير مسمّاة (مجهولة) ، ومن الصعب العثور عليهـا ، ورغم ذلك فإنّ الكاتب أو الشاعر يكون قد قرأها من قبل ، فالقطعيّ والثابت الذي لا مراء فيه أنّها تشغل ، و تؤدّي وظائفها على أساس أنّها من المقروء من قبـل (Dejà-lus / already-read) .[542]

وهكذا ، نلاحظ أن رولان بارت يوسّع مساحة التّناص كثيرا ، إذ يصبح مـن الصعب القبض على عناصره المتوغّلة فى النص ، ما دام ناتجا عـن كـلّ هـذا النسيج المعقد الذي يتكون من قراءات المبدع السابقة التّي تتمظهر في نصوصـه الماثلة بشكل أو بأخر . ولهذا فكل ما قرىء من قبل (Dejà-lus) يصبح ممكن الحضور في النصّ الأدبيّ . بل إنّ اللغة في حدّ ذاتها - أواللسان بتعبير بارت - « من حيث هو إنجاز كل لغة ليس بالرجعى ولا بالتقدمي. إنه بكل بساطة فاشيّ . ذلك أنّ الفاشية ليست هي الحيلولة دون الكلام ، وإنّما هي الإرغام عليه . والنصّ لا يمكنه أن يتحقّق إلا إذا كان خضوعا و محتجّا في آن » .[543]

---

[541] نقلا عن : عبد الستار الأسدى ، التناص / السرقة الأدبية و التأثر ، كتابات معاصرة ، مجلد 11 ، تموز - أب 2008، ص 77 .

[542] ينظر : Jonathan Culler , op.cit , p 884

[543] محمد بينس ، **ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب** ، ص 253 .

أما تزيفتان تودوروف ، فإنّ وجهة نظره تجاه مفهوم التناص تنطلق من « أنّ من بين اللوائح التّي يمكن وضعها لدى دراستنا نصّا من النّصوص : حضورُ أوغياب الإحالة على نص سابق ، فهذا النوع من لوائح الكلام يساعدنا على ضبط القـراءة و يجنّبنا مغبّة إهمال العمليات المعقدة التّي يستخدمها الكاتب ».[544]

ولهذا تصبح عملية القبض على مظاهر التناص ، وعناصره مهمّة تتعلق ليس فقط بمحاولة معرفة الأطر الثقافية والفنية والمعرفية والأدبية التي أفاد منها الأديب وأدخلها في نسيج عمله ، بل إنّها تغدو مفيدة للدارس أكثر عنـد الوقـوف علـى الآليات والتقنيات والاستراتيجيات التي يوظفها الأديب في إنتاج الـنص وصـنع الدلالة ، لأن الأديب الحاذق لا يلجأ للتناص بوصفه حلية تزيينية أو دلـيلا علـى سعة الثقافة والمعارف ، بل بعدّه آليا من الآليات التي يشتغل بها النص ، ويحقـق بها أدبيته أو شعريته . وقد سبقت الإشارة إلى أن التناص عند كريستيفا شرط من شروط النصية .

ولكن مع أن التناص أصبح مفهوما مركزيا في أي دراسة بنائية أو سـيميائية للنصوص الأدبية ، إلا أنّه يطرح بعض الإشكاليات ، إذ يرى أحد المهتمين بهـذا المجال وهـو لـوران جينـي (Laurent Jenny) فـي كتابـه: اسـتراتيجية الشكل La strategie de la forme أنّ من الصعوبات التّي يصطدم بها دارس هذه الظاهرة هي تلك المتعلّقة بكيفية الحكم على عنصر معيّن في النصّ بأنّه داخل في باب التناص أم لا . يقول جيني : " مفهوم التناص يطرح مشكلة صـعبة فـي التعرف على هويته (idenfication) ، أي عند أية نقطـة يسـتطيع دارس أن يتكلم عن حضور نص في نص آخر بصفته شاهدا على التناص؟ "[545]

ولهذا ، فإن جيني يقترح التفريق بين التناص الخالص وبين الإشارة البسـيطة أو الذكرى المبهمة . ففي الحالة الأخيرة يقوم نص بإعادة ذكر عنصر من نص سابق دون استعمال معناه ، بينما يقوم النص فى الحالة الأولى بالإلماح إلى بنية بكاملها أو نقلها ، إنّه ينقل أنموذجا شكليا ومعناه من نصّ سابق .[546]

---

[544] عبد الستار الأسدى ، التناص... ، ص 78

[545] Jhonathan culler , op.cit , p 115

[546] Ibid , p 119 .

ولا نستطيع أن نمر على هذا المفهوم دون أن نشير إلى رأي له من الأهميـة مكان. يتمثل في وجهة نظر الكاتب الفرنسى هارولد بلوم (Harold Bloom) الذي ركّز في دراساته على الطبيعة التناصية للنص والمعنـى ، كمـا رأى « أنّ الكاتب يكتب نصّه تحت تأثير (الهوس) الذي يمارسه النصّ السابق عليه والذي يمثّل عقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال الـنص الأول ، أو التمـرد عليه .[547] وفي رأي بلوم ، فـ « إنّ القصائد الشعرية ليست أشياء ، بل مجـرد كلمات تعود إلى كلمات أخرى سابقة هي مراجع بالنسبة إليها ... كل قصيدة هـي شعر داخل شعر (Inter – poem) أو هي تداخل شعري ، وكل قراءة لشعر ما هي إلاّ عبارة عن قراءات متداخلة » [548].

ولكي يفسر هارولد رأيه بتعميم أكبر على ظواهر أخرى غير الشعر ، يطرح سؤالا مفاده : ماذا يحدث إذا أراد أحدهم أن يكتب أو يدرس أو يفكر ، وحتّـى أن يقرأ دون أن تكون له دراية بتقاليد سابقة معينة ؟ لماذا لا يحدث شيء ؟ أيّ شيء! إنّك لا تستطيع أن تكتب أو تدرس أو حتى تقرأ دون وجـود تقليـد / محاكـاة (Imitation)، وما تقلده (تحاكيه) هو نفسه ما يفعله فرد آخر.[549]

والظاهر أن رأي هذا الباحث مهمّ جدّا في تمثّله لدور التقاليد (خاصّة التقاليد الأدبية) ، أو ما يمكن أن نسمّيه السياق الأدبى الذي يحدد الخصائص المتبلـورة لشكل أدبى معّين في سياق زمني تاريخى معّين ، والتّي تعطي لهذا الشكل الأدبيّ القدرة على الاشتغال . فالشاعر مثلا لا يبدع نتاجا شعريا إلا إذا حاز على فكـرة جيدة عن التقاليد الفنية التي تحكم فنّ الشعر في سياقه الأدبيّ ، كما أنّ المتلقّـي لا يستطيع فعلا أن يقرأ القصيدة أو يسمعها ، ويتفاعل معهـا ، وتحقّـق وظيفتهـا وهدفها بالنسبة إليه ، إلا إذا امتلك الاستعداد الفني ، بمعنى أن يكون عارفا بالتقاليد الفنية التى تسمح له بأن يتلقى هذا السيل من الكلمات و التراكيب على أساس أنهـا شعر وليس شيئا آخر.

---

[547] محمد عزام ، **النص الغائب** ، ص 26 .

[548] Jonathan Culler , op.cit , p 118 .

[549] Ibid , p 119

ولكن المساحة تضيق أيضا إذا نظرنا إليها من وجهة النظر السابقة ، إذ يصبح الشعر على سبيل المثال لا يتمثل فقط في الوزن والقافية والصور وغيرها من المقاييس النقدية العالمية التي تجعل من الكلام شعرا ، بل إن التقاليد الأدبية الفنية تؤدّي دورا أيضا في جعل الشاعر والمتلقي على حدّ سواء يتعاملان مع الشعر على أساس ضرورة توفّره على نمط معين من الصور مثلا أو التراكيب ، أو من البناء الوزني . و قد تتدخل هذه التقاليد أحيانا حتى في الجانب المضموني (ظاهرة عمود الشعر مثلا فى النقد العربى القديم ، أو ظاهرة مقدمة القصيدة فى الشعر العربى القديم) . هذه التقاليد يصنعها بدون شك شعراء سابقون ، وتصبح قصائدهم وبعض التقاليد الشعرية الموروثة عنهم بمرور الوقت مشكلة لذاكرة أدبية ليس من السهل التنصّل عنها ، فهناك دائما في الممارسة الأدبية : « النص الأثر و النص الصّدى ».[550]

نجد ما يشبه هذه الفكرة عند الناقد والدارس جوناثان كالار حين يرى أنّ الأعمال الأدبية لا يمكن أن تنشأ من فراغ أو من لا شىء ، وأنها لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها بصفتها أعمالا إبداعية دون أن تربطها علاقات بالأعمال السابقة عليها، « فقد أصبحت هذه الأعمال ممكنة من خلال تلك السابقة عليها ، حيث تناولها ، و كرّرتها، وتحدتها، وغيرتها (....) فالعمل [الأدبى ، الفنى] يوجد بين الأعمال الأخرى ، وفي عدادها عبر علاقته بها. وأن تقرأ شيئا ما بوصفه أدبا هو أن تعده حادثة لغوية لها معنى بعلاقتها مع الخطابات الأخرى ؛ مثلا كقصيدة تلعب على الاحتمالات الأخرى التي خلقتها القصائد السابقة ..».[551]

ولهذا ، يرى كاللر أن من الأشياء التى تميز العمل الادبى أنّه تركيب تناصي أو انعكاس ذاتي ؛ بمعنى انعكاس الأعمال الأدبية على نفسها ، فالقصيدة تستحق أن نصفها بهذه الصفة لأنها أقامت علاقة بينها و بين قصائد أخرى ، و « كذلك مقارنة الطريقة التى تكون فيها مفهومة مع الطرق التى تكون فيها القصائد

---

[550] ـ ينظر : محمد بنيس ، **الشعر العربى الحديث** ، ج 1 (التقليدية) ، ص 35 .

[551] ـ جوناثان كاللر ، ما الادب ، وهل للأدب أهمية ، تر : رشاد عبد القادر ، الكرمل (فصلية ثقافية) ، مؤسسة الكرمل الثقافية ، رام الله (فلسطين) ، ع 80 ، صيف 2004 ، ص 211 .

الاخرى مفهومة ومغايرتها لها »[552]. وهكذا ، لا تستطيع قصيدة ما أن تكون منبتة الصلة عن الجوّ الشعري والتقاليد الشعرية للمتن الشعري السابق عنها والمعاصر لها فى بيئة أدبية معينة ، وإلا لن تستطيع أن تكون تركيبا أدبيا قادرا على صـنع جسر اتصال مع المتلقين .

أما تودوروف في دراسته لعملية انتاج النصوص انطلاقـا مـن النصـوص الأخرى فإنّه يقترح تفصيل القضية أكثر من خلال اهتمامه بمجموعة من السياقات أولاها سياقا: لسان العصر الذى يدرس عن طريق تحليل فقه لغـوي ، و سـياق النصوص المتضمنة داخل النص المحال . و أضـاف إليهمـا سـياقين مهمّـين يدعمانهما هما: «السياق الاديولوجى الذى يتشكل – عنده - من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه، سواء في ذلك أكان الخطاب فلسفيا أم سياسيا أم علميـا أم دينيا أم جماليا. وهذا السياق على الرغم من تزامنه ، فإنه يتميز بعدم التجـانس و البعد عن الأدبية . وأما السياق الثانى فهو السياق الأدبى الذى يتوازى مع ذاكـرة الأدباء و القراء ، حيث يتبلور في (الأعراف النوعية) ، و(الأنماط السردية) بما فيها من خواص أسلوبية و صور بلاغية » .[553]

و لا يبتعد دي بوجراند و دريسلار في كتابهما "مقدمة للنصوص اللغوية" عن هذه المقاربة لمفهوم التناص ، حيث يربطانه بالسياق الثقافى و المادي الذي ينـتج داخله النص ، فقد وضع هذان الباحثان مجموعة من المعايير التى يشترط توفّرها في النصّ حتى يحقق مفهوم النصّية ، و يعرفان النص بأنه حدث تواصلي يجـب أن تتوفر فيه سبعة (07) معايير مجتمعة ، إذ يزول عنه هذا الوصف إذا خلا من أحدها . وأحد أهم هذه المقاييس ما يتعلّق بالسياق المادي والثقافى المحيط بالنصّ. وقد قام سعد مصلوح فى دراسته حول آجرومية النص بترتيبها (مستلهما ذلك من كتاب دى بو جراند ودريسلار) على النحو التالي[554] :

1) السبك (التماسك) cohesion .
2) الحبك (الانسجام) coherence .

---

[552] المرجع نفسه .
[553] محمد عزام ، **النص الغائب** ، ص 33 .
[554] ينظر : سعد مصلوح ، نحو أجرومية للنص الشعري / دراسة في قصيدة جاهلية ، ص 145 .

وهذان يتصلان بالنصّ فى ذاته .

3) القصد Intentionalité

4) القبول acceptabilité

وهذان يتصلان بمستعملي النص.

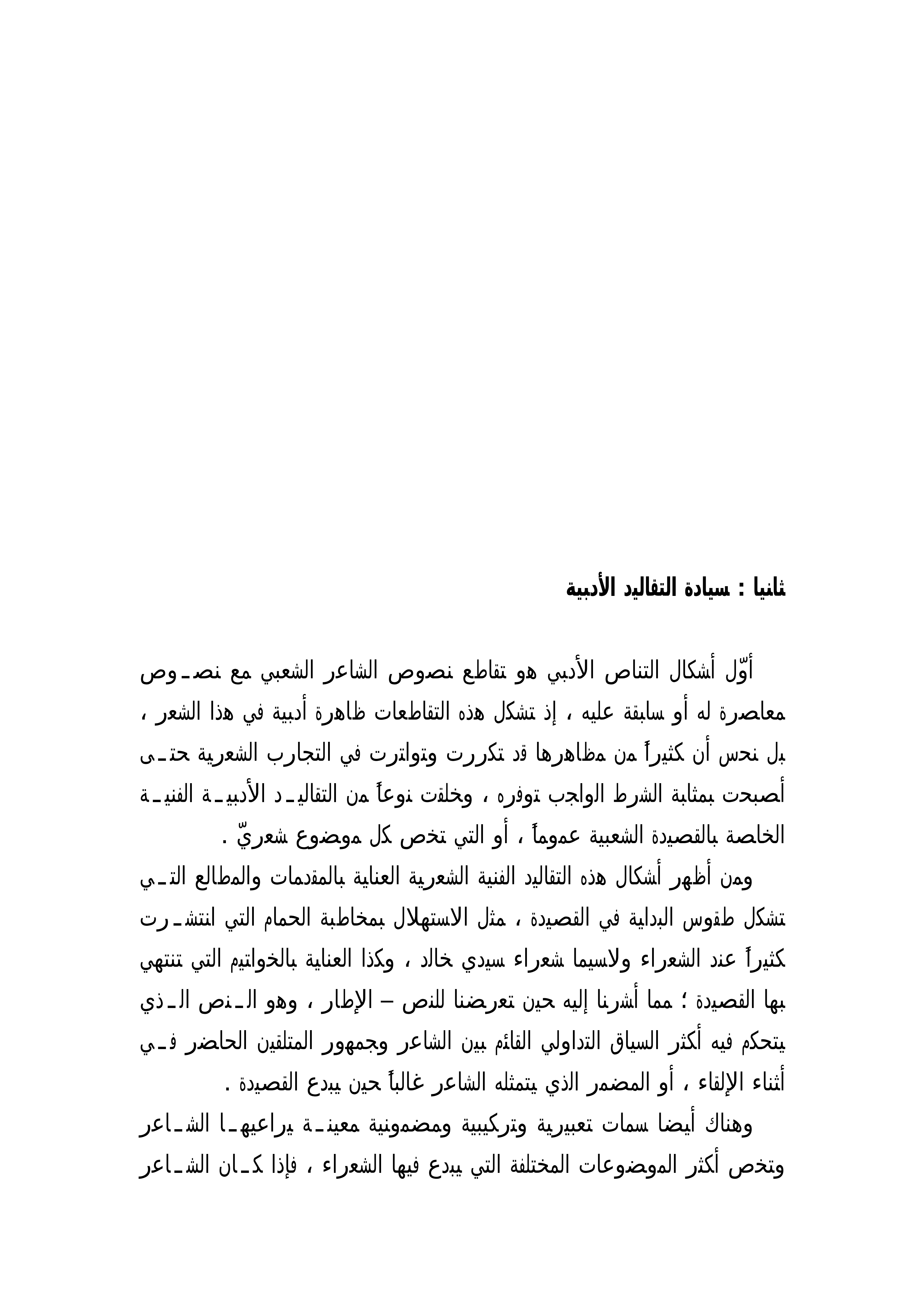
5) الإعلام Informatilité

6) المقامية situationnalité

7) التناص intertextualité

و هاته تتصل بالسياق الثقافي والماديّ.

وما يهمنا فى هذه المعايير المعيار الأخير المختصّ بالتناص ، الـذي يصـبح عند دي بوجراند و دريسلار متعلقا بمدى قدرة النص على التواؤم مع النصـوص المحيطة به ، لكي يستطيع إحداث التواصل مع المتلقين الذين يعيش منتج الـنص وسطهم ، و يرتبط معهم في سياق تداولي واحد . ومن هنا تأتي أهمية أن يراعي صاحب النص الأعراف و التقاليد الخاصة بالنصوص في هذا السياق ، ليبقى حبل التواصل قائما بينه و بين المتلقين .



ثانيا : سيادة التقاليد الأدبية

أوّل أشكال التناص الأدبي هو تقاطع نصوص الشاعر الشعبي مع نصـوص معاصرة له أو سابقة عليه ، إذ تشكل هذه التقاطعات ظاهرة أدبية في هذا الشعر ، بل نحس أن كثيراً من مظاهرها قد تكررت وتواترت في التجارب الشعرية حتـى أصبحت بمثابة الشرط الواجب توفره ، وخلقت نوعاً من التقاليـد الأدبيـة الفنيـة الخاصة بالقصيدة الشعبية عموماً ، أو التي تخص كل موضوع شعريّ .

ومن أظهر أشكال هذه التقاليد الفنية الشعرية العناية بالمقدمات والمطالع التـي تشكل طقوس البداية في القصيدة ، مثل الاستهلال بمخاطبة الحمام التي انتشـرت كثيراً عند الشعراء ولاسيما شعراء سيدي خالد ، وكذا العناية بالخواتيم التي تنتهي بها القصيدة ؛ مما أشرنا إليه حين تعرضنا للنص – الإطار ، وهو الـنص الـذي يتحكم فيه أكثر السياق التداولي القائم بين الشاعر وجمهور المتلقين الحاضر فـي أثناء الإلقاء ، أو المضمر الذي يتمثله الشاعر غالباً حين يبدع القصيدة .

وهناك أيضا سمات تعبيرية وتركيبية ومضمونية معينـة يراعيهـا الشـاعر وتخص أكثر الموضوعات المختلفة التي يبدع فيها الشعراء ، فإذا كـان الشـاعر

مثلاً بإزاء مدح النبي (صلى ا عليه وسلم) فهناك تقاليد شعرية تكـاد تكـون واحدة يتبعها أغلب الشعراء ، كتركيزهم على الصلاة على النبـيّ عـدد النجـوم أو المخلوقات أو الحصى أو ما شابه ذلك من موجودات الكون الفسـيح ، يقـول الشاعر ابن يوسف في قصيدة دينية له :[555]

اللهم صلي وسلـ ـ ـم	على سيدنـ ـا محمد
وبارك علـى محمـد	وآلـ ـ ـ ـه وصحبه
الصلاة على محـمـد	يربح من صلى عليه
صلى ا علـى محمد	قد الناطق قد الجامد
قد الواقف قد القاعـد	قد الماشي عن كرعيه
قد السماوات السبـ ـ ـع	مرفوعين بغير مرافع
والبرزخ في ملكو واسع	وما بـ ـ ـ ـينهم يليه
قد الشمس وضحـ ـاها	والقمر إذا تلاهـ ـ ـا
والنجوم تشعل بضيـاها	قد الليل وظْلامِيـ ـهْ
قد الأرض ما طحـاها	ونهار تدفق في ماها
قد النابـت في مرعاها	قد القيـع وسرابيـ ـه
قد ما هو في الخراب	رمل وحجر والحصاب
قد ما خاف الحجـاب	قد الكاين في ملكيـه
قد الأرض ما حواتـو	وما في سبع سماواتـو
الكون والملكـ ـ ـوت	الجبروت وفضـ ـليه
قد الذاريـ ـات تذري	قد حاملات الوقـ ـ ـر
قد جاريات الـبحـ ـر	وما سارت عن ظهره
قد الياجو بيـن افرادو	قد الثقليـن وما زادو
قد الربيع قد انوارو	قد الصيف قد اقمارو
قد الخريف مع اثمارو	قد الشتا والصايل فيه

[555] مأخوذة عن الشاعر والراوي : لعمارة الحاج – سيدي خالد .

ويقول الشاعر أحمد بن الحرمة :

صلوا صلوا عليه كل نهار   قد اللـ ـ ـي طيار

بو مخلب والجراد في الاقطار   كي جا منـ ـ ـتشر

قد أولاد الظليم والرمده   وغزال الوهـ ـ ـدة

الحيوان اللي يعيش بالزغده   الانثى والـ ـ ـذكر

صلو صلو عليه قد غنم   ويبـ ـل وبهـ ـ ـايم

والقوم اللي تغير ابن ادم   والحـ ـوت في البحر

صلوا صلوا عليه قد الليف   بو فاطمة هو الشريف

يشفع فينا نهار حر الهيف   طفاي جـ ـ ـ ـمر

صلوا صلوا عليه قد البا   طه بو طيـ ـ ـبة

نورد حوضو يزيدني شربه   من عين الكوثـ ـ ـر

صلوا صلوا عليه قدالتا   وشجور نابتـ ـ ـه

قد اللي عايشين والموتي   وصبوب المطر

صلوا صلوا عليه قد التا   وتلول حادثة

قد مياه العيون عثعاثة   بالسيل تفقهر

صلو صلو عليه قد الجسيم   حرمة كل يتيم

قد الرمان وعنب والتيم   في كل بحاير

هذا التقليد الشعري الذي يتبعه الشعراء حين يتعلق الأمر بالصلاة علـى النبـي - صلى ا عليه وسلّم - تتأتى من حقيقة دينية تتمثل في فضل هذه الصلاة . كمـا يختلط بناحية تأملية في عناصر الكون تضفي نوعا من الجمالية عليـه . وعلـى الرغم من أن هذا التقليد يصبح قاعدة حاضرة تتدخل في بنية قصائد المـدح ، إلاّ أنّ الشعراء ينوّعون فيها، وقد يضفون عليها قيما موضوعية أو فنّية جديـدة ، إذ نلاحظ أن ابن يوسف مثلاً يسندها بصور شعرية جزئية مستمدة من القرآن الكريم مثل قوله : (قد الشمس وضحاها – والقمر إذا تلاها - قد الأرض ومـا طحاهـا ..- قد الذاريات تذري – قد حاملات الوقر – قد جاريات البحر ....).

ومن شأن هذا التناص القرآني على بساطة طريقة هذا التناص أن يضفي نوعاً من القداسة والإيحاءات الدينية التي تزيد من تعلق الملتقي بالقصيدة ، خاصة وأنّها في الأغلب موجّهة للإنشاد الديني .

أما ابن الحرمة ، فإنّه بالإضافة إلي الناحية العددية في الصلاة على النبيّ – صلى ا عليه وسلّم - بتوظيف صور عناصر الكون المختلفة ، يبني قصيدته على تقنية بنائية تتمثل في الاعتماد على توالي الحروف ، ابتداء بالألف إلي الباء إلي التـاء وهكذا مع بقية الحروف ، حيث يقوم بربط نهاية الأشهر مع هذا الحرف لإثبـات قدرته الشعرية واللغوية ولزيادة عنصر الموسيقي الداخلية على غرار قوله :

صلوا صلوا عليه قد التا وشجـ ـ ـور ثابتة

قد اللي عايشين والموتى وصبـوب المـطر

فتتنوع القوافي بتنوع الحروف الألفبائية ، مما يضفي على القصيدة قيمـة بنائيـة تتمثل في توالي الحروف في كل رباعية ، ويسمها بنوع من الوحدة العضوية علي المستوى الشكلي الذي يعتمد على توالي الحروف .

وليس شرطا أن يرد هذا التقليد في الصلاة على النبي في القصيدة كلها ، بل قـد تصبح جزءاً من القصيدة ، فحين يتعرض الشاعر لشخصيته النبـي (صـلى ا عليه وسلم) أو يتوسل به يختار هذه الوسيلة التعديدية للصلاة التي يربطها بتأمـل في ظاهرة الكون وأشيائه ومخلوقات ا المتعددة ، فيوجّه الملتقي إلى الصلاة على النبي – صلى ا عليه وسلّم - ، وفي الآن نفسه يحرّك مخيّلته لكي تتأمّـل هـذا الفيض الزاخر المتعدّد من مخلوقات ا تعالى التي تدلّ على عظمة الخالق وجلال قدرته وجمال كونه ، يقول ابن معطار في مقطع أخير من إحدى قصائده :

صلى ا عليك قدر ما تـ ـرضاه قدر الرمال والحجر هي والأشجار

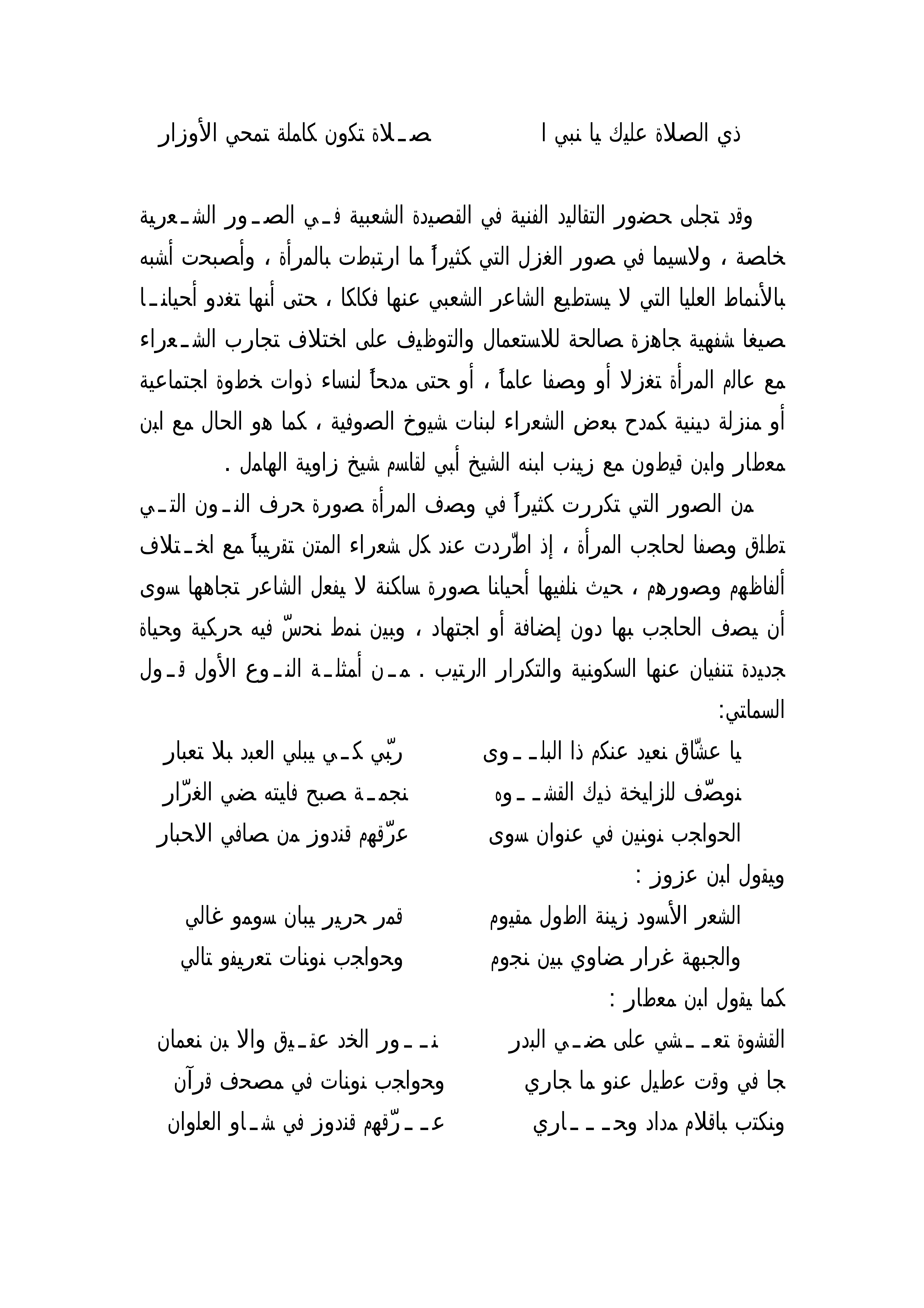
قدر الأرض وقد ما خـلق ا ناطـق والجامد وميـ ـاه الابحار

قدر النبات ما نبت بالما وحياه الصامط والبـنين واللي هو يمرار

قدر اللي ليه روح ساكنة في أرض ا زحاف وماشي ومرّاد وطيّـ ـار

قدر الأنس وجن وملايـكة ا وما ينزل في السحاب من صب الأمطار

قدر السما مع النجوم وعرش معاه والكراسي ما حوي مع الجنة والنار



ذي الصلاة عليك يا نبي ا صـلاة تكون كاملة تمحي الأوزار

وقد تجلى حضور التقاليد الفنية في القصيدة الشعبية فـي الصـور الشـعرية خاصة ، ولاسيما في صور الغزل التي كثيراً ما ارتبطت بالمرأة ، وأصبحت أشبه بالأنماط العليا التي لا يستطيع الشاعر الشعبي عنها فكاكا ، حتى أنها تغدو أحيانـا صيغا شفهية جاهزة صالحة للاستعمال والتوظيف على اختلاف تجارب الشـعراء مع عالم المرأة تغزلا أو وصفا عاماً ، أو حتى مدحاً لنساء ذوات خطوة اجتماعية أو منزلة دينية كمدح بعض الشعراء لبنات شيوخ الصوفية ، كما هو الحال مع ابن معطار وابن قيطون مع زينب ابنه الشيخ أبي لقاسم شيخ زاوية الهامل .

من الصور التي تكررت كثيراً في وصف المرأة صورة حرف النـون التـي تطلق وصفا لحاجب المرأة ، إذ اطّردت عند كل شعراء المتن تقريباً مع اخـتلاف ألفاظهم وصورهم ، حيث نلفيها أحيانا صورة ساكنة لا يفعل الشاعر تجاهها سوى أن يصف الحاجب بها دون إضافة أو اجتهاد ، وبين نمط نحسّ فيه حركية وحياة جديدة تنفيان عنها السكونية والتكرار الرتيب . مـن أمثلـة النـوع الأول قـول السماتي:

يا عشّاق نعيد عنكم ذا البلـ ـوى ربّي كـي يبلي العبد بلا تعبار
نوصّف للزايخة ذيك القشـ ـوه نجمـة صبح فايته ضي الغرّار
الحواجب نونين في عنوان سوى عرّقهم قندوز من صافي الاحبار

ويقول ابن عزوز :

الشعر الأسود زينة الطول مقيوم قمر حرير يبان سومو غالي
والجبهة غرار ضاوي بين نجوم وحواجب نونات تعريفو تالي

كما يقول ابن معطار :

القشوة تعـ ـشي على ضـي البدر نـ ـور الخد عقـيق والا بن نعمان
جا في وقت عطيل عنو ما جاري وحواجب نونات في مصحف قرآن
ونكتب باقلام مداد وحـ ـ ـاري عـ ـرّقهم قندوز في شـاو العلوان

أمّا النوع الثاني الذي نحسّ فيه إضافة وحيويّة أكثر ، فإنّنا نلفيـه عنـد ابـن معطار نفسه حين وظّف الصورة نفسها في قصيدة أخرى (زينب) ، لكنّه أضفى عليها جدّةً وتفرّدا من خلال أنّه جعل منها صورة أكثر تركيباً وتعقيداً ليحميها من النمطية الساكنة، وليحرّك بها مخيّلة المتلقّي ويصنع جوّاً من الدهشة بالصـورة . وكأنّ الشاعر أدرك ضرورة أن يحافظ على الصورة نفسها حين يصف الحاجب ، لأنّها ترسّخت في ذهن المتلقّي وأصبحت تقليداً واجب الحضور ، لكنه أدرك أيضا أن الشعرية تقتضي تجديداً ومغايرة حتى ولو كانت بسيطة إذ إنّ « القصيدة لهـا معنى بعلاقتها مع التقاليد الأدبية التّي تجعلها ممكنة »[556] ، لكن هذا لا يعني عدم إمكانية الخلق المتجدد الذي يعطي الشعر حياته المستمرة ، لأنّ اشـتغال العمـل الأدبي هو نوع من الحوار الذي يأخذ من السابق ويعطي الجديد في آن . ولهـذا يقول الشاعر في وصف الحاجب :

والفم نظيف ومفلّـ ـ ـج	والحاجـ ـ ـ ب نون تتعوج
خط مخـ ـ ـ ـ ـ ـ ـوّج	جات في علوان من خارج
عرّقـ ـ ـها سيّد مترمّج	قلمـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـو درّجْ
مهوش مريض و مفولج	مـ ـ ـ ـدادو زين ممتزج
عاك وعفصة معاهم زج	....

وكأن هذا النوع من الصور بما « ركّب عليه من معنى ، ووصل به مـن لطيفـة (....) صار بما غيّر من طريقته ، واستؤنف في صـورته ، واسـتجد لـه مـن المعرض ، وكسي من دلّ التّعرّض ، داخلاً في قبيل الخاص الذي يتملّك بـالفكرة والتعمّل ، ويتوصّل إليه بالتدبّر والتّأمّل » .[557] فقد ولد الشـاعر مـن الصـورة القديمة صورة جديدة بما أضاف عليها ووصل بها من صـورة الخـط الجميـل الواضح المبني ، الذي كتبه بتأنّق وتأنّ (عرّقْها) كاتبٌ مجدٌ قد درج قلمـه علـى التفنّن في الكتابة ، كاتب ليس مريضا وليس به عجز وخلجة في يده تمنعـه مـن إتقان رسم الحرف (حرف النّون)...

---

[556] جوناثان كاللر ، ما الأدب ، وهل للأدب أهميّة ؟ ، ص 211 .
[557] عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، ص 315 .

والحقّ أنّ صورة النون مستمدة من التراث الشعري العربي القديم الذي ربّمـا كان الهلاليون هم قناة توصيله إلي هؤلاء الشعراء جيلاً بعد جيل . والمعروف أن الهلاليين أبدعوا في النحو الفصيح والشعبي ، وقد ورد ذكر النون وصفا للحاجب في قول شاعرهم عمره بن مروان في قصيدة تتخلل السيرة الهلالية المكتوبة [558]:

كشفت قصائد غمرة عـ ـما بـ ـدا والدمـ ـع من فوق الخدود ترددا

مذ بانـ ـت الحسناء بات تعقّلي مـ ـن أين لي يا صاح أن أتجلدا

برحت فؤادي حينما خطرت علي قلبي وقد أضحت لها روحي قدا

الشعر منها مثل ليل حالـ ـ ـك يـ ـحكي غراباً من البلاقع أسودا

وحواجب كالنون فوق عيونـ ـها مرسومة سودا تضاهي الإثمـ ـدا

كما نجد تشبيه الحاجب بالنون في الشعر الجاهلي عند عنترة بن شداد وذلـ ـك في قوله [559]:

له حاجب كالنون فوق جفونه وثغر كزهر الأقحوان المفلّج

ولكنّنا نجد ما يشبه صور شعرائنا أكثر في قول ابن احمر عمرو الباهلي (شاعر مخضرم) في قوله[560] :

منازلا من ذات خالق عبهر تصبي أخا الحلم بأنس وكرم

وجيد أدماء وعيني جؤذر لبّ بأرض لم توطّأها الغـ ـنم

وحاجب كالنون فيه بسطة أجـ ـاده الكاتب خطّا بالقلم

كما نلفيه عند العسكري في ديوان المعاني في قوله في صورة جميلة :[561]

والعيد زيـ ـّ ـ ـن للعيون هلاله فرمقن منه حاجبا مقرونا

يبدو و يبدو النجم فوق جفونه وكأنّ جنح الليل ينقط نونا

وقد ولع الشعراء الشعبيون بهذه الصورة بعد أن تسلّموها من الهلالّيين (الذين استوطنوا مناطق شمال الصحراء كلّها تقريباً) ، ووظّفوها كثيـ ـرا لاسـ ـيما أنّهـ ـا

---

[558] دون مؤلف ، **سيرة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية** ، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني ، ط 2 ، 1963 ، ص ص 606 – 607 . نقلا عن : أحمد الأمين ، **قصة حيزية** ، مرجع سابق ، ص 169 .

[559] نقلاً عن المرجع نفسه، ص 170 .

[560] ابن احمر (عمرو الباهلي) ، **شعره** ، جمع وتحقيق : حسين عطوان ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، د.ت ، ص 148 .

[561] أبو هلال العسكري ، **ديوان المعاني** ، ج 1 ، عن نسخة : محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي ، مكتبة القدميسي القاهرة ، د.ت ، ص 341 .

ارتبطت لديهم بحرف محبوب (النون) مذكور في القرآن الكريم استهلالا في سورة القلم ، كما أنّ ذلك يعزى أيضا للولع الكبير لدي الشعراء بالكتابة والخطّ اللّذان يمثّلان في المجتمع التقليدي عالم المعرفة المنفتح على الجديد الذّي يتجاوز الواقع الضيق الذي كان يعيش الناس فيه ، وتضيق فيه مساحة المعرفة . هذا يفسّر أيضا الوعي بالكتابة وبأهمّيتها وخطرها ومكانتها بدليل تكرّر صورة الكتابة والخط في القصائد الشعبية ، ولعلّ التركيز على النّون بوصفها صورة ترتبط بالمرأة يعدّ جزءا من هذا السياق .

وهكذا حرص الشعراء الشعبيون من قديم على أن يكون شعرهم متواصلا مع السياق الأدبي العربيّ ، كما حرصوا أيضا على أن يحافظوا على التقاليد الأدبية التي تجعل نتاجهم مقبولا من لدن المتلقين ، وتجعلهم قادرين على إحداث التواصل معهم ، « يشتمل إذن هذا الشعر الشعبيّ على صفات مشتركة وسمات متشابهة ، بالرغم من أنّ كل قصيدة تكون وحدة لغوية خاصة ، وتحكمها قوانينها الخاصة بها »[562] .

أضف إلى ما سبق أنّ صورا شعرية جزئية قد تكررت عند الشعراء ، حتى غدت أشبه بالصيغ الشفوية الجاهزة التي يستدعيها الشاعر في سياقها اللغوي المناسب ، مثل هذه المجازات التي كان يوظفها الشاعر ابن قيطون في وصفه للمرأة على غرار: (خوّاضة مايا - مصبوغة الأهداب - عارم الاوكار - خاوية المحزم ...) إلخ . تظهر في قوله مثلا في قصيدة حيزية :

خطفت عقلي راح	مصبوغة الالماح
بنت الناس الملاح	زادتـ ـ ـني كيّه

أو قوله :

كثرت عنّـي هموم	من صافي الخرطوم
ما عدتش نقـ ـوم	في دار الدنيـ ـ ـ ـا

---

[562] غراء مهنا ، الشعر الشعبي ، ص24 .

واذا نحلف وراس مصبوغة الانـعاس
ما نحسبش النـاس لو تجـ ـ ـ ـي ميه

وكذا في قوله :

نبكي بكي الفراق كبكي العشّـ ـ ـاق
زادت قلبي فراق خوّاضة مايـ ـ ـ ـا

و في قول الشاعر :

زادت قلـبي عذاب مصبوغة الأهداب
سكنت تحت التراب قرة عينـ ـ ـ ـ ـيّا

أو :

عزّوني يا صـغار في عـارم الأوكار
ما خلاّت في الدار قعدت مسميّـ ـ ـا

وهذه القصيدة الملحمية المشهورة شكّلت نصّا (أثرا) بالنسبة إلى كثير مـن الشعراء الذين أعجبوا بها ،ربّما إلى حدّ الهوس ، فقلّدوها ولا سيما على مسـتوى الصور الشعرية الجزئية التّي وظّفها ابن قيطون . ومن هـؤلاء الـذين تقاطعـت نصوصهم مع هذه القصيدة الشاعر السماتي وهو الذي شكّل ابن قيطون بالنسـبة إليه شاعرا مربعا ، خاصة وأن القصائد الشعرية – كما يرى بلوم هارولد - هـي في النهاية ألفاظ ترجع إلى ألفاظ أخرى سابق عليها أو معاصرة لها ، وكل شـعر هو قصيدة داخل قصيدة (inter-poem)[563] . ولهذا وجدنا هذا الهـوس لـدى السماتي بصور سابقه ابن قيطون – وهما من المنطقـة نفسـها – التّـي تكـرر ظهورها في شعره كمثل قوله في قصيدته المشهورة :

ربي سيـ ـدي طالت الغربة بيّ عيّاني ذا التّل روحي ضاقت فيه
شاهي نخطر شور خواضه مايا شرماطة قلبي الحال ضياق عليه

---

563 Jonathan Culler , op.cit , p 118

أو قوله ابن قيطون :

خرجت عارم الأوكار تركي يا دلالي بعسـ ـ ـ ـ ـ ـاكر وضاربة النوبة

درعت منو شبهت الـ بـ ـدر العالي وجاوبتني بحديث صعب كي الخطبة

وقديما ، اتّهم أبو الطّيّب في مناظرة بأنه يسرق المعاني ، ويغير عليها ليضـ ـمّنها في شعره ، فكان ردّه على مناظرية : « رويدا ، أمّا ما نعيته على من السرق فما يدريك أنّي اعتمدته ؛ وكلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض ، وآخِذ بعضه مـ ـن بعض ، والمعاني تختلج في الصدور ، وتخطر للمتقدّم تارة وللمتـ ـأخّر أخـ ـرى ، والألفاظ مشتركة مباحة ، وهذا عمرو بن العراء سئل عن الشاعرين يتّفقـ ـان فـ ـي اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما ، وتقاذف المسافة بين بلادهما . فقـ ـال : تلـ ـك عقول توافت على ألسنتها . وبعد، فمن هذا الذي تعـ ـرّى مـ ـن الاتّبـ ـاع وتفـ ـرّد بالاختراع والابتداع . لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقـ ـد أخـ ـذ واقتفـ ـى واجتذب واجتاب »[564] . ولا شكّ أنّ هذا الكلام ميراث فكري عن الجاحظ الـ ـذي اشتهرت مقولته المبكرة في هذه القضية : « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني . وإنّما الشأن فـ ـي إقامـ ـة الـ ـوزن ، وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السـ ـبك . فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير».[565]

ولعلّ هذه الصور تترسخ في الذهن من خلال قراءات الشاعر ومحفوظاته من الشعر السابق عليه والمعاصر له والتي تحوز مكانة كبرى في ثقافة الشـ ـاعر ، إذ إنّ أغلب الشعراء الشعبيين كانوا ولا زالوا حفظة للشعر ورواة له . وقد يستدعي الشاعر عبارات أو صورا أو صيغا معينة من محفوظاته بوعي أو بدون وعـ ـي . ما دامت مترسخة مكتنزة في الذاكرة ، ولكنّه قد يستدعيها بوعي مادامت لتجارب السابقين سلطة أدبية كبيرة في نفوس المتلقين ، وتمثل متنا شـ ـعريا أثـ ـرا ، يجـ ـد صدى في تجارب اللاحقين من الشعراء الذين يرون أنّ من الشروط الـتّـ ـي تـ ـوفّر

---

[564] أبو علي الحاتمي الكاتب ، **الرسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي المتنبّي** ، تح : محمد يوسف نجم ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1965 ، ص 143 .

[565] أبو عمرو الجاحظ ، **الحيوان** ، ج 3 ، تح : عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، 1410 / 1996 ، ص ص 131- 132 .

الشعرية لتجاربهم والأثر لدى المتلقي أن يضمّنوا أشـعارهم بعـض الصـور أو التعابير أو الصيغ التي ورثوها عن الفحول الذين كان لهـم صـيتهم ومكـانتهم . وبالتالي يصبح ظهور هذا الصيغ أو الصور ضامنا لتوفير جانب من الشعرية في القصيدة ، خاصّة وأنّ « القصيدة لها معنى بعلاقتها مع التقاليد الأدبية التي تجعلها ممكنة »[566] ، ويصبح هوس هؤلاء الشعراء – بمفهوم هارولد بلوم – عائدا أصلا إلى هوس الجمهور المتلقّي بهؤلاء .

ولكنّ هذا لا يعني انغلاق الشاعر في صورة ولغته على تجارب السابقين ، بل إنّ شاعرا مثل السماتي يصرّ في بعض قصائده على أن يبـدع بـإزاء الصـور التقليدية التي تمثل تواصلا مع المتن الشعري السابق ؛ صورا جديدة تحمي شعره من أن يكون مجرّد محاكاة للنصوص الأثر ، ولذا تجد في قصـائده مزجـا بـين صور ورموز تقليدية ، وبين صور ورموز جديدة قد تخالف أحيانـا حتّـى أفـق التوقع عند المتلقي الذي أَلِف الصور التقليدية ، وكأنّ الشاعر يوظّف التناص لكنّه يردفه بنوع من التخطي أو الإضافة الإبداعية التي تقتضيها الممارسة الشـعرية . مثال ذلك ما نجده في إحدى قصائده الغزلية التي يقول فيها [567]:

يا خوتي باغي بهـ ـذي نعلمكم	صـارت فيّ صايره ما ننساهاش[568]
غديت نحوّس جيت باجراح معدّم	باش نوسّع خاطري ولّى هو زاش
نلقى وصف نمر صيفاتو تـهزم	وقلب العبد يموت منها ما يـحياش
متوجّد بالكف والناب يعـ ـ ـدم	طلبت قتلي ، خفت عنّي ما تهانش
شافوه النـ ـ ـاس ياسر يتـكـلم	يمكوا عـ ـنّو شوفتو ما يتركهاش
خصوصا من جاه بالرجلة يزعم	كم من بطل ادّاه زهْده مـا ولاّش
رحت نتبع ياك ما نـيش واهَـمْ	في خاطر الاحباب ولو ما نـحياش
قاسيت من الهم في السابق تزعم	نحسب من بعدي الرجلة ما تسعاش
ما يضيل خاطري و لا يهـ ـتم	لا يفزع من صيفه صيودة واوحاش
مكتوب اللي ساقني راني عادم	ورآني خايف يا أحبابي ما نحياش

---

[566] جوناثان كالل ، ما الأدب وهل للأدب أهمّية ؟ ، مرجع سابق ، ص 211 .

[567] عن الشاعر والراوي : أحمد سعدون .

[568] صايرة : حادثة كبيرة .

يا لايـم في محنتي لاش تلوّم نوّريك اللّي كـان ، والسبة كيفاش
لون مهذبل زين واسماها مريم تركـ ـتني وبقيـت باكم ما نلقاش
العين بزربـوطها قالب يـعدم محماح الكبده على هرة الارمـاش
الخد اللي فيه راني ريـت الدم دم غير فوف من كتـ ـاب قماش
الرقبة صاري سفينة جا عازم عصّمـ ـني بالبوشطة داير شوّاش
اعضاها برّاق سْحـابو دلكم مزنزجا بالصيف ارضو ما خلاّش
بدنك ثلج حسوم لطواد تعمّـم تحت الشمـ ـس يبان برافو رياش

يحاول الشاعر هنا أن يخالف أفق الانتظار لدى المتلقي الذي ألف صورا معينة تقترن بالمرأة ، ومن شأن هذه المخالفة التي يتخطى الشاعر من خلالها الصـور النمطية السائدة أن تصنع عنصر الدهشة بالشعر ، فتصبح المرأة عوض تشـبيهها بالغزال المسالم اللطيف الذي يطرق خفرا وحياء وجمالا ، نمرا فتاكا لا يسـتطيع الناس أن يلجوا حماه لأنّهم سيعودون والدّماء تقطر من أجسادهم . وتغـدو هـذه الصور المبتدعة من لدن الشاعر رمزا لفتك هذه المرأة (مريم) بالشاعر ، وينجح هذا الرمز في تخطّي الأنماط الرمزية السائدة المكرورة . لكنّ الشاعر مع ذلك لا يصدم المتلقّي فيترك حبلا يصله بالتجارب الشعرية السابقة التي تساعد على حماية الوظيفة التواصلية من أن تنقطع ، فيصرّ على العودة إلى بعض الصور التقليدية ، مثل صورة الرقبة التي تشبّه بشراع السفينة (صاري سفينة) ، أو البدن الذي يعبّر عنه بالثّلج (أعضاها برّاق) ، فهناك دائما حد أدنى من التقليـد الشـعري مـن الشاعر وسابقيه أو معاصريه يحترم الشاعر من خلاله مجموعة من الصـور أو الصيغ اللغوية التي تكاد تحضر في كل قصائد الغزل من أجل مراعاة سياق التلقّي ، وكأنّ الشاعر يتمثّل بوعي مقوله يوري لوتمان : « إنّ الشّعر الجيّد الشعر الذي يحمل بلاغا شعريا ، هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد ، أمّا فقدانه الأصل الأول (المتوقع) فإنّه يجعل النصّ عديم المعنى ، على حين أنّ فقدان الأصلي الثاني (اللامتوقّع) يجعله عديم القيمة »[569] .

[569] يوري لوتمان ، **تحليل النص الشعري** ، ص 243 .

ولعل هذا هو الذي دفع الشاعر بلبيطار أن يعترف بـدون غضاضـة بهـذه الحقيقة، حقيقة أن الشعر يفيد من صور السابقين أو المعاصرين ومعـانيهم ، وأن يقرّ بأسبقية الشاعر عبد ا بن كريو في مجال الشعر الغزلي والكلام عـن أثـر الحب على المحبّ، وأنّ معاني ابن كريو تعدّ اختصارا لنظريّـة الحـبّ ، يقـول بلبيطار[570] :

اختصار الحب جابو عبد ا	فايت سابقني حـكى عالحب يقول
ما رامش قلبو نصـح العُذاله	وقيس تعذّب خاطر غايس في الهول

وهكذا فإنّ السماتي أراد بصوره الجديدة السابقة أن يخلق تقليدا جديدا ونمطـا مستخدما في الصور ، فإذا كان شبّه المرأة وتجربته معها بتجربته مع نمر فتّاك ، فإنه في قصيدة أخرى يصوّر نفسه وهو يتخطّى حِمى أسد هصور لا يقوى علـى دخول خدره أشجع الرجال وأقدرهم ، يقول الشاعر[571] :

ربّي سيدي قدرتـك يا ذا القيـــوم	عـــــدينا فيها ودركتنا الامحان
هي والمكتوب جابوني محتـــــوم	بامرك قـاع يحرك ما في الاكوان
مكتوبة لي ذا البلاد نجـــي ملزوم	جيت نحوّس لا خبر عاطي الامان
عمري لا شفت سبع لكــان اليوم	لا خلا نسمع بيه كيـما قالوا كان
جيت نواسي بنيتي فجّـاي هموم	مالي خبر بيه في هذا العرشـان
طل عليّ كي الطمتو جا مـحـزوم	ودّر عقلي طاش خلاّني هيـمـان
ذهب عنّي كل حيله عدت نهــــوم	ذرك لوّحني على روس الكـيفان
حط الناب وزاد ليّ بالخيشـــــوم	بين أحضــاني غراد بي للشبّان
تبعني وضحيت بيه هنــا مـهزوم	عدت نتّبع فيه صيدي صار وكان
ما نيش عالصيد بالمعنى ملطــوم	اترك سهم الفانية ما عندك شان
بيّ خمس حروف والثالـث معلـوم	غربية وغديت لأصحاب القـرآن
با والرا والكاف ثابت يا مغــروم	والهاء قبل الميم قدّيـنا الاوزان
بنت خيام كبار بركــاهم يا قـوم	غنيت على الزايخة رايت الافتان

[570] Si hamza , **Trois poetes Algeriens** , Op.cit , p 305.

[571] عن الشاعر والراوي : أحمد سعدون .

دربات الممشوط اسود طاح هـ دوم	واتلموا طلّوا سدى ريش الظلمان
القشوة نعت الثريا فوق نجـ ـ ـ وم	الحاجب في مطبعة جا في العنوان
قرد رصاص العين مربوط على الشوم	تتبرّا منّو مصاغير القومـ ـان
المضحك تبر الصدف غالي في السوم	تقطار الفضّة على روس النيبان
الرقبة صاري على السيلة محتـ ـوم	رياسو للشام كـ ـي دارو نيشان

فالصور المستجدة هنا – مثل صورة الأسد الهصور الذي يتجرأ الشاعر على الاقتراب من حماه – تحقّق هدفين في القصيدة . أولاهما أنـ ـها تصـ ـنع الدهشـ ـة بالشعر بتجاوزها للمالوف المبتذل من الصور والرموز . وثانيهمـ ـا أنّهـ ـا تحقّـ ـق الإغراب والتعجيب ، عن طريق خلقها لمسافة بعيـ ـدة بـ ـين الصـ ـورة / الرمـ ـز والمرموز له (المرأة)، وهي الحقيقة التي تنبّه إلى أثرهـ ـا الطيّـ ـب فـ ـي الشـ ـعر الجرجاني في أسرار البلاغة ، حين ذكر بأنّ ما يميز صور التشبيه المبدعة هو : « أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة ، وتعقد بين الأجنبيات معاقـ ـد نسب وشبكة ».[572]

ثالثا : تداخل الأجناس / القصيدة الرسالة

يرى حسن البنّا عز الدين أن موضوع المراسلة بين الشاعر وأناس آخرين من خلال القصيدة التي تظهر بصفتها رسالة موجهة منه إليهم موضوع جديد ظهر بعد

[572] عبد القاهر الجرجاني ، **كتاب أسرار البلاغة** ، ص 136 .

الإسلام على الرغم من وجود إشارات واضحة في نصوص الشعر الجاهليّ تـدلّ على أنّ القصيدة هي رسالة [573].

والحقّ أنّ بعض المستشرقين فسّروا ظهور وحدات موضـوعيّة معيّنـة فـي القصيدة الجاهليّة ، مثل موضوع الرحلة التي تظهر في مقدّمة القصيدة على أساس أنّها دليل يفيد بأنّ القصيدة في الأصل رسالة يحمّلها الشاعر أحد السعاة - جمـع ساعي - ، ليبلّغها إلى قوم الشاعر أو غيرهم لا سيما وأنّ الشاعر يذكر في هـذه المقدّمة رحلة طويلة يستعرض فيها الأماكن التي سيمرّ منها هذا السـاعي ، وقـد يذكر مصاعب السفر وأهواله . ومن هؤلاء المستشرقين الألماني ألفريد بلوخ الذي عمد في دراسته للشعر الجاهليّ إلى تقسيمه إلى أقسام أربعة ، هي :

1) شعر الرجز المصاحب للعمل مثل أغاني العمل والحرب وترقيص الأطفال ، وغن هذه الأغاني تصوّر الأصل القديم للشعر العربيّ .
2) شعر الرسالة : وفي هذا اللون من الشعر يتحدّث الشاعر عن أحداث تعنيـه أو تعني قومه ، ويكون محتوى هذا الشعر التحذير أو الردّ عل التهديد ، أو العتاب وغير ذلك من هذه الأشياء . وفي هذا النمط مـن الشـعر تعطـى معلومات للساعي عن الطريق التي يجب أن يسيرها .
3) شعر الرثاء : في هذا النمط من الشعر يتحدّث الشاعر عن ذكريات الشباب الماضية .
4) اغاني الرحلة : إذ إنّ إنشاد القصيدة كان لحثّ الإبـل علـى السـير لكـي تختصر الرحلة المملّة في الصحراء ...

كما يذهب بلوخ إلى أنّ أغلب القصائد كانت أيضا عبارة عن شعر رسالة ، يحملها الشاعر إلى ساع يطلب منه أن يبلّغها ؛ ولذلك فإنّ على السـاعي أن يقطع مسافات واسعة [574].

---

[573] ينظر : حسن البنا عز الدين ، **الشعرية والثقافة / مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم** ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 2003 ، ص 269 .

[574] ينظر : موسى ربابعة ، النسيب في مقدّمة القصيدة الجاهليّة في دراسات المستشرقين الألمان ، مجلة مجمّع اللغة العربية ، مجلد 69 ، ربيع الآخر ، 1425/تشرين الأول (أكتوبر) 1994 ، ، دمشق ، ص ص 713 – 714 .

وهنا يقع بلوخ في التكلّف والشطط حين يلجأ - من أجل تبرير هذه الرؤية – إلى اعتبار بعض الموضوعات الجزئية الواردة في مقدّمة القصيدة الجاهليّة مجرّد تسلية للساعي ، على غرار موضوع النسيب الذي كثيرا ما يرد في بنية القصيدة، ويعزى إليه في نظر بلوخ الرفع من معنويّات حامل الرسالة (الساعي) والتأثير إيجابيا في نفسيّته ، ولا يخفى ما في هذه النّظرة من إلغاء شبه تامّ لذات الشاعر الذي يظهر هنا مجرّد مؤلّف لقصص غزل تسلّي الساعي في رحلته الطويلة الشّاقة ؟

ولعلّ المستشرق الألماني يلتقي هنا مع ما ذهب إليه ابن قتيبة في تفسيره لمقدمة قصيدة المدح ، حين يرى أنّ ورود الرحلة الصعبة الطويلة وإنضاء الراحلة يعتبر هدفا نفسيا يقصد الشاعر من خلاله إلى التأثير في نفسية الممدوح حتّى ينال عطاياه وهداياه ، وكأنّه يريد أن يصرّح له بمدى الصعوبة التي يتلقّاها والطريق الصعبة الطويلة التي يسلكها في سبيل الوصول إليه ، مما يجعله مستحقّا للجائزة . ومع ذلك فإنّ أثر الرسالة في القصيدة الجاهليّة – كما سبق الذكر – لا يتعدّى ورود بعض الإشارات التي يضمّنها الشاعر في قصيدته ، كما أنّ تفسير أغلب الشعر الجاهليّ بأنّه شعر رسالة بالطريقة التي رأيناها لا يستقيم وحقيقة أنّ القصيدة بجميع مكوّناتها في ذلك الوقت كانت تمثيلا لواقع ذاتي وموضوعي عاشه الشاعر الجاهليّ ، وعاشته المجموعة العربيّة آنذاك .

من أمثلة هاته الإشارات التي وظّفها الشعراء الجاهليّون ودلّت على بعض التشابه بين الشعر والرسالة صيغة : أبلغْ ، أو : منْ مبْلِغٌ ؟ كما نجد مثلا في شعر زهير بن أبي سلمى في أحد أبيات معلّقته ، حين يقول :

ألا أبلغ الأحلاف عنّي رسالة وذبيان ، هل أقسمتم كلّ مقيم ؟

أو كما نجد في شعر النابغة الذبياني الذي تكثر فيه صيغة : ألا من مبلغ ؟ في قوله مثلا :

ألا من مبلغ عنّي خزيما وزبّان الذي لم يرع صهري[575]

[575] النابغة الذبياني ، **الديوان** ، ص58 .

أو :

من مبلغ عمرو بن هند آية ؟ ومن النصيحة كثرة الإنذار[576]

والمقصود بالآية هنا هي الرسالة .

كما وردت هذه الصيغ وأمثالها عند الشعراء المخضرمين ، كما في قول عبد الله بن الزبعرى الذي يوظّف كلمة " آية " أيضا بمعنى الرسالة ، حين يبغي توصيل رسالة انتصاره- فيما كان في معسكر المشركين ، قبل أن يسلم – إلى خصمه في الدين والشعر حسّان بن ثابت بعد موقعة أحد ، فيقول :

أبلغا حسّان عنّي آية فقريض الشعر يشفي ذا الغلال

ويتوسّع مالك بن الريب – الشاعر الأمويّ – في رثائيته المشهورة لنفسه في ذكر الصيغ والعلامات التي تكاد تجعل من قصيدته رسالة يريد توجيهها إلى أهله وعشيرته بعد أن تقطّعت به السبلفي خراسان ، فيستخدم مثلا أسلوب : فيا راكبا ، كأنّه يخاطب ساعيا سيبلّغ رسالته ، ثمّ صيغة " بلّغ " الأمر التوكيدي ، حين يقول:

فيا راكبا إمّا عرضت فبلّغن بني مالك والريب ألاّ تلاقيا

ويؤكد على حضور هذه الصيغة إمعانا منه في ضرورة إبلاغ قومه بما حدث له :

ألا من مبلغ أم الصريخ رسالة يبلغها عنّي وإن كنت نائيا

كما ترد صيغ لغوية أخرى تدخل في هذا السياق نفسه ، « ويلاحظ في هذا المجال كثرة ترديد الفعل "أهدي" بوصفه تنوعا مهمّا أو مكملا للفعل "أبلغ" ، أما معناه الأصلي فهو "يقدم هدية ، أو يزف العروس إلى زوجها ، أو يقدم قربانا من الحيوانات" »[577].

إنّ تقاطع فنّ الشعر – أو القصيدة – مع مفهوم الرسالة لا يتمّ على مستوى الخصائص الفنية والبلاغية والبنيوية ، بمعنى أنّ الشاعر لا يستعير بنية الرسالة وخصائصها الأسلوبية ، بقدر ما يوظّف علامات لغوية وقد تكون أسلوبية أحياناً (على نطاق ضيق) ، وذلك من أجل أن يركّز على الطابع الإبلاغي التوصيلي

---

[576] المصدر نفسه ، 76 .

[577] ياروسلاڤ ستتكيڤيتش ، ابن قتيبه وما بعده / القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة ، تر: مصطفي رياض ، فصول (مجلة النقد الأدبي) ، مجلد 06 ، 024 يناير / فبراير / مارس 1986 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص 74 .

للقصيدة والشعر ، « بوصفة بناءً له وظيفة بلاغية حركية ، من شأنها أن تخـدم أغراض الرسالة والخطابة ».[578]

لكن بعد أن أخذ النثر مكانة كبيرة في القرن الأول الهجري وبعده ، واستعادت الخطابة قيمتها الحقيقية في المجتمع العربي ، وبدأت الكتابة أيضا تتبوّأ لها مكانـة أيضا؛ تأثرت القصيدة بالرسالة بشكل أكثر وضوحاً وعمقاً ، مادامت قد تبلـورت للكتابة والرسالة قواعد وخصائص معينة وبنية تميزها كجنس أدبي خاصّ أخذ له حيزاً كبيراً في الثقافة العربية آنذاك ، لا سيما وأنّ الحاجـات الجديـدة للمجتمـع العربي قد كرّست هذا التوجّه في الاهتمام بالرسالة والكتابة ،« بالإضافة إلى أنّ المراسلة نفسها تصبح موضوعاً للوعي ، سواءً أكان ذلك داخل القصـيدة أم فـي تقديمها النثري . ولا شك أنّ تطور فكرة القصيدة / الرسالة في الأدب العربي كان له اعتباره البلاغي في عصر نهوض النّثر وعودة الخطابة إلى مكانتها في القـرن الأول وما بعده » .[579]

حتّى أنّ بعض النقاد المرموقين القدامى لم يروا كبيرَ فرق بين الشعر والرسالة ، بل إنّ ابن طباطبا العلوي (- 322هـ) يجعل من الرسالة مثلاً أعلـى يجـب على الشاعر أن يحذو حذوه في بنائه وأسلوبه ، وذلك في معـرض حديثـة عـن صناعة الشعر وعن أهمّ القواعد التي يجب أن يتمثّلها كاتب الشعر ، ومنهـا أن « يسلك منهاجَ أصحاب الرسائل في بلاغاتهم ، وتصرّفهم في مكاتباتهم ، فإنّ للشعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلي أن يصل كلامه على تصرّفه فـي فنونه صلة لطيفة فيتخلّص من الغزل إلي المديح ، ومن المديح إلـى الشّـكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة (....) بألطف تخلّص وأحسن حكاية ، بلا انفصـال للمعنى الثاني عمّا قبله ، بل يكون متّصلا به وممتزجا معه ، فإذا استقصى المعنى وأحاطه بالمراد الذي إليه يسوق القول بأيسر وصف وأخفّ لفظ ، لم يحـتج إلـى تطويله وتكريره ».[580]

---

578 ياروسلاف ستتكيفيتش ، ابن قتيبه وما بعده / القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة ، ص 74 .

579 حسن البنا عز الدين ، **الشعرية والثقافة** ، ص 270 .

580 محمد بن طباطبا العلوي ، **عيار الشعر** ، ص 20 .

وهنا نجد في كلام ابن طباطبا دعوة صريحة للشعراء إلي أن يستعيروا مـن كتاب الرسائل طريقتهم في بناء الرسالة ، من حيث الابتداء والانتقال من موضوع إلى آخر (التّخلّص) بطريقة لا تحسّس السامع أو القارئ بفجـوة وقطيعـة بـين الموضوع السابق واللاحق ، خاصة وأنّ ابن طباطبا قد عاش في القـرن الرابـع الهجري عهد ازدهار الكتابة والرسائل ، ورأى هذا الفن مثلاً أعلى فـي اسـتقامة بنيته وارتباط أوّله بآخره واهتمام كتّابه بتناسق أجزاء رسائلهم ، وفـي تخيّـرهم أحسن اللفظ وأجملَ التراكيب وتفنّنهم في قواعد البلاغة في رسائلهم .. وإن كـان ابن طباطبا في تصوّره هذا قد تجاهل أنّ وعي الشاعر أثناء عملية الإبداع لا يتّفق بالضرورة ووعي كاتب الرسالة ، نظراً لاختلاف طبيعة الممارسة فـي الفنّـين ، وكذا طرق التعبير في كل واحد منهما ، على الرغم من أنّ توسّع مـدى الكتابـة وتشعبها وتنوّع أغراضها من كتابة ديوانية إلى كتابة إخوانية متشعبة بدورها إلى رسائل تهنئة وتعزية وشفاعة وتشوق واسترضاء وشكر وعتاب وغيرها .. هـو الذي دفع ابن طباطبا إلى مثل هذه التسوية ، فإذا كانت دوافع الشعر وأغراضه قد تساوت أو اقتربت من دوافع الكتابة وأغراضها صحّ – فـي نظـر الناقـد – أن تتساوى أبنيتها وطرق التعبير فيها ..

هذه المكانة التي تبوأتها الرسالة والكتابة هي التي دفعت أيضا الشعراء إلى أن يتوسّلوا طريقتها في التبليغ وألفاظها وصيغها المشهورة ، وأيضا بعض علاماتهـا الأسلوبية في قصائدهم ، لاسيما حين يتعلق الأمر بموضوع الشوق والحنين الذي تصبح بإزائه الرّسالة أحسنَ وسيلة في نظر الشاعر لتبليغ المعـاني ، وتوصـيل الدلالات التي تلحّ على نفسيته . وهنا تصبح دلالة الرسالة في حدّ ذاتها مقصـودة بغضّ النّظر عن أسلوبها وبنيتها . مثال ذلك ما نجـده عنـد الشـاعر والسـفير الأندلسي الحكم الغزال (- 250هـ) في قصيدة قصيرة ، كلّها تشـوّق وحنـين ، يصوغها على طريقة رسائل الشوق ، فيقول فيها :

كتبت و شوق لا يفارق مهجتي	ووجدي بكـ ـ ـم مستحكم وتذكري
بقرطبة قلبي و جسمي ببـلدة	نأيت بها عن أهل ودّي ومعشري

سلام سلام ألفَ ألفَ مـكرّر   ويا حاملاً عنّـ ـ ـي الرسالة كرّر

ألا يا نسيم الرّيح بلّغ سلامنا   وصف كل ما يلقى> الغريب وخبّر

وقل لشعاع الشمس بلغ تحيّتي   سمّيـ ـك واقرأها علي آل جعفر

أمّا في القصيدة الشعبية ، فإنّ هذا التّداخل بين جنسي الشعر والرسالة ظاهرة بصورة أكثر تجلّيا ووضوحاً ، حتّى عدّ من التقاليد الشعرية للقصيدة ، ولاسـيما تلك التّي يتمحور موضوعها حول الشوق إلى الحبيب أو الشيخ – شيوخ الطرق – أو حول التعبير عن الإحساس بالوحدة التي يعانيها الشاعر بعيدا عن موطنه . وقد تنبّه الشّعراء الشعبيون إلى أنّ التّركيز على ثيمة الغياب والنّوى في هذا النوع من الشعر يقتضي توظيف مضامين الرسالة ، أو بنيتها أو علاماتها الأسلوبية واللغوية ، لأنّها توفّر نوعا من الإحالة الذهنية والنفسية على معاني الوحشة والغربة والبعد ودلالاتها . ولهذا لاحظنا بأنّ ظاهرة تناص القصيدة مع الرسالة يظهـر بصـورة خاصة في المتن الشعري الشعبي الذي درسناه في موضوعات شعرية ثلاثة هي :

- مخاطبة الشاعر لشيوخ الطرق الصوفية وإبداء الشوق إليهم ، وغالباً ما تبدأ القصيدة هنا بتحميل الرسالة مع طائر الحمام ، على غرار ما نلفيه فـي قصـيدة الشاعر السّماتي :

يا قمري حيرتني وأنا محتار   من قدام اليوم قلبي باهبالو

- تشوّق الشاعر لامرأة ما ، وهنا يلجأ الشاعر للحمام أيضا كي يبلّغ رسـالته كما نقرأ في قول ابن تريبة في قصيدته :

حتى فارس ما يغدى يشوف الأحباب   يبلّـغ سلام بذمـ ـة وين راحو

عادوا في بر توات طال مركاحو

كان انتايا حر وطير الاعلاب   تصْفى لي بالخف قاضي صلاحو

أو قد يلجأ الشاعر إلى رجل ساع يحمل رسالته ، على غرار ما نقرأ في قصـيدة ابن كريو المشهورة " قمر الليل " ، حين يقول :

يا مرسولي سير بجوابي وادّيه   يتمكّن بيد الظريفة واعنى لي

- إحساس الشاعر بالغربة في مكان ما واشتياقه لأهله وموطنه ، وهـذا مـا نلمحه في قصيدة ابن معطار التّي يقول في مطلعها :

ا لا تراس يغدى متكلّـ ف مُولى دعوة خير يغدى ببرّيّاتْ

وهذا على أساس هذه المعطيات ، فإنّ تقاطع جنسي القصيدة والرسالة يعـود أساساً إلى وضعيه الشاعر أثناء إنتاجه للنص ، إنّنا إذن أمـام نـوع مـن تحكـم وضعية الخطاب (موضوع القصيدة / غرضها / مناسبتها) في بنيـة الخطـاب (القصيدة) ، إذ إنّ موضوع الغربة والبعد والشوق والمعاناة النفسية هي التّي توحي للشاعر بأن يستدعي جنس الرسالة ، كي يستعير منه بعض خصائصه أو بنـاه أو علاماته الأسلوبية ، أو غير ذلك ممّا يدلّ على هذا التداخل بين الفنّيين لاسـيما « أنّ النصّ واقع بين بنيتين ضغطيتين : ضغط بنية نسقيه حضورية ، وضغط بنيـة ذهنية مرجعية نمطية هي نمط الخطاب »[581] ، وفي لحظـة الإحسـاس بالغربـة والتأزم والحاجة إلي البوح لتخليص النفس من لواعج الأسى وعواطـف الحـزن المترسبة في النفس ؛ تتنازع الشاعر حاجتان : حاجة الإبـداع الشـاعري التـي تقتضي التقيد بقواعد وتقاليد معينة تكرست عبر الممارسات حتـى تبلـور معهـا الشعر بوصفه جنساً أدبياً ، كما تتنازع الشاعرَ حاجة التبليغ ؛ تبليـغ مـا يعانيـه ويعالجه من آلام الفراق وتباريحه ، وهو ما يناسبه في رأي الشاعر معنى الرسالة وبنيتها وألفاظها ، وخاصّة أنّ الرسالة عرفت منذ القديم وفي كل الثقافات قديمـة وحديثة بأنّها وسيلة بلاغ ، تزداد أهميتها ومكانتها في النفوس في الأوقـات التـي تعزّ فيها وسائل الاتصال والتبليغ الأخرى ، أو حين تصبح ظروف المرسل عائقا ثانيا يمنع من وصول أخباره إلى أحبّائه أو أهله ومواطنيه ..

وإذا كانت قواعد القصيدة واضحة ظاهرة للعيان والأسـماع ، لاسـيما فـي توافرها على خواصّ الوزن والإيقاع والقافيـة ، وعناصـر التخييـل الأخـرى كالصورة الشعرية ، فإنّ « الرسالة إبلاغ مكتوب يفصح عن نوعه بقرائن لغويـة ودلالية متضمنة في النص (الموضوع – البناء ...) أو بقرائن خارجية (وجـود مرسول ....) ، أو قرائن كاليغرافية – متعلقة بالشكل الكتابي للرسالة - »[582] .

---

[581] توفيق قريرة ، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي ، عالم الفكر ، ع 2 مجلد 32 ، اكتوبر- ديسمبر 2003 ، ص184 .

[582] رشيد يحياوي ، **شعرية النوع الأدبي / في قراءة النقد العربي القديم** ، إفريقيا الشرق ، ط 1 ، الدار البيضاء ، ص59 .

ولعلّ أكثر هذه القرائن حضورا في قصائد الشعراء الشعبيين التي يمكـن أن نسميها منذ الآن بأنّها قصائد / رسائل هو الموضوع ، إذ يصرّح الشـاعر منـذ البداية أنّه بصدد تبليغ رسالة مع طائر أو مع ساع (إنسان) ، يقول ابن معطـار مثلاً :

ا لا تراس يغدى متكلّف مولى دعوة خير يغدي ببريات

ولا يكتفي الشاعر بذكر الموضوع (رسالة إلى أهله) ، بل يصف كلّ متعلقـات الرسالة وشكلها وخطّها ، مثل ابتدائها بالبسملة والحمدله والصلاة علـى النبـيّ – صلى ا عليه وسلم – . ولا ينسى أن يعطينا صورة حتّى عن كاليغرافيتها بمعنى طريقة كتابتها، وموضعة السطور في نصّها ونوعية خطّها ، حين يقول :

يغدى لي ببريتي خـ ـط مشـ ـرف فيها بسم ا وحمد وصـلاة

ماهي مطموسة ولاحرف مصـحف سطر مسقم والحروف المفتوحات

كاغطها ممحور والخط مظـ ـرف في وسطو كتبة اطراف وبيّاضات

سطر مسامي سطر ملاهم يعـرف زايدها تعراق في بعض النـونات

يقراها عارف ومن لا هو يعـرف معناها سلام حلّـة وتـ ـ ـلادات

ويقول محمد بن قيطون في قصيدة يتشوّق فيها إلي البوازيد الذين نفتهم قوات الاستعمار ، وشرّدتهم إثر مقاومة ابن عياش في بسكرة :

خيرة بن الدونان يا الازرق يحميك في ظنّي

تدّيش ذا العنوان لاولاد الاشـ ـراف بعدوني

لكانك طيـ ـ ـار يا مضموني روح خف اشطار

بالاك من الاطيار لا تامنش طيـ ـ ـور سيفاني

بالاك و استحذر اسرش في الليـ ـ ـل و تبكر

بالاك لا تعـثر سلّم عنـ ـ ـهم قاع وتيجيني

أمّا القرينة التّي يوظّفها الشعراء الشعبيون كثيراً في سياق هـذا النـوع مـن القصائد فهي هذه القرينة الخارجية التّي تتمثّل في وجود ساع يقوم بإيصال الرسالة ، ولهذا يترجّاه الشاعر بأن يجدّ في أداء هذه المهمّة ، وفي أقرب زمن سواء كان هذا الساعي إنساناً أو حيواناً طائراً (حماماً) . وقد رأينا سابقاً كيف أمعن الشاعر أحمد بن معطار في وصف الرجل (التراس بالدارجة) الذي كلّفه بإيصال رسالة شوقه لقومه وإحساسه بالغربة وهو بعيد عنهم ، فقد رسم له صورة مثالية ، ومـن ذلك قوله مثلاً :

ذا مرسولي يا ابني فيه نوصّف حاذق سيس لبق سيد ابن سادات

أمّا عبد ا بن كريو فيختار أن يكون عتابه لمحبوبه بواسطة رسالة ، يحملها ساع يرسله إليها ليأتيه بخبرها ، وستفسر عن سبب جفائها للشاعر ، ويوصيه بأن يكون ذكيا وأمينا ، يوصل الرسالة إلى يد المرأة المقصودة ، يقول الشاعر[583] :

يا مرسولي سير بجوابي وادّيـ ـه	يتمكّن بيد الظريفة واعنى لي
هات اخبار الخير ليّ كـون نبيه	والمارة اللي بيـ ـنا وريهالي
سال على محبوب قلبي سال عليه	سال عليها سال شطانة حالي
قول لها و علاه محبوبك تنسيه ؟	غيظانة ظنيت ماكيش تسالي
نشرتِ ثوب المحبة وطـ ـويتيه	واه جـديد محبتك ولّى بالي

وقد اختار عدد غير قليل من الشعراء أن يكون ساعيهم في تجاربهم هاته هـو طائر الحمام أو القمريّ ، وهو الطائر الرمز الذي يحسن إيصال الرسائل كمـا أنّ له مكانة أيضا ارتبطت في ذهنية العربي بأنّه من دل نوحا – عليه السلام – على الأرض اليابسة حين جاءه محمّلا ببعض الطّين يحمل غصن الزيتون ، فكـان أن كافأه النبيّ نوح – عليه السلام – (حسب الحكايات) بالطوق الجميل الذي يلـفّ عنقه .. وبهذا أصبح الحمام رمز الوصول إلى برّ الأمان ، ورمز تحقّق الأمنيات البعيدة ، ولهذا ألحّ الشعراء كثيرا على توظيف هذا الطـائر سـاعيا ، واحتلـت مخاطبته وتكليفه بهذه المهمة مكان الصدارة والاستهلال في القصائد / الرسـائل . كما تفنّن الشعراء في وصفه ووصف علاقتهم به ، وبرعوا في تحذيره من مخاطر

---

[583] عبد الله بن كريو ، **الديوان** ، ص 110 .

الطريق ومصاعبه ، بعد أن حمّلوه رسائلهم ، حتى غدا هذا النوع من الاسـتهلال تقليدا أدبيّا درج عليه الشعراء ، يقول ابن يوسف في هذا السياق :

يا ساكن في كاف صخور حر طيور   وكرك جا في كاف الفوق مسرفد

دوره دوره يا قدور لينا صد

وصّل عنّواني بالفور حر طيور   سلّم عنّو قدر ليلة نا قاصـ ـ ـ د

تْحذّر من قبل فجور حر طيور   لا تامنش عقّبْه عالية تصـ ـعد

لا تمشي في جوف حر طيور   لا تامن في الأرض الخالية صايد

دوره دوره يا قدّور لنياصة

أمّا الشاعر ابن تربيه فإنّه يكلّف الطائر بمهمة تبليغ الرسالة (الجواب) ، إذ لـم يجد فارسا يكفيه هذا العناء ، ويبيّن له من البداية طول الطريق وبُعدَ الشقّة ، حيث يقول :

حتى فارس ما يغدى يشوف الاحباب   يبلـ ـ ـغ سلاحه بذمة ويـن راحو

عادوا في بر توات طال مركاحو

كان انتايا حـ ـر و طير الاعلاب   تصفى لي بالخف قاضي صلاحو

تعلمني كي تغدى تزيفط الجواب   شوف الكتاب لا كان زين تشراحو

تغدى ليما ما تكون ثعيـ ـ ـاب   والقايم من بكرى قايم شبـ ـاحـ و

قول لها كليم زايد عـ ـ ـ ـذاب   ذالو مدة و نسين رافد رياحـ ـو

ميعاد الزينة ما يكون كـ ـذاب   جيب الصح يبرى القلب بافراحـ و

دونك جوبه والعرق داير ضباب   دونك واعر لابد منوض رياحـ و

أمّا الشاعر السماتي فإنّه يختار سبيلا آخر في مخاطبة ساعيه (القمريّ) ، إذ يعاتبه على نكران الجميل ، ويمضي في تذكيره بالفضائل التّي أسداها إليه مذ كان فرخا صغيرا لمّا ينبت ريشه ، حيث أطعمه بيديه و سقاه الماء العذب ، كما علّمه المشي والسعي ، فهو ينتظر منه ردّ الجميل بتبليغ رسالته إلى شيخه ابن يوسف . يقول الشاعر[584] :

يا قمري نوصيك بجوابي تُغدى   واه الخير اللّي سْبق كامل تنسـ ـاه

---

584 عن الراوي الشاعر : أحمد سعدون .

ربّيتك بالعز داير لك سـ ـده   من عزّك في خاطرك واش مكافاه
فرقتك من والديك بلا جحده   قبل نبات الويش وقرانك جبنـ ـاه
بيدى نطعم فيك في ذيك المدة   من فمى نسقيك من بارد الميـ ـاه
كل نهار نهودك تعطي مـ ـدّة   وسط الحوش تسوج للمشي تنبـ ـاه

حتى يقول :

مولى هذا الخير يظهر لي يغدى   عنوانى بالفور شور طبـ ـيب دواه
هنينى للشيخ بن يوسف تغـ ـدى   وادّي لو عنوان مملوكو يـ ـقـ ـراه
سال عليه و زيد سكان البلـ ـده   من يتعلق بيه كل آخر باسمـ ـاه
قل لو راني حارزك وقت الشده   صور كتافي كيف نعيى نسّـ ـذراه

تركّز هذه المقدمات كما نرى على إبراز ثيمة المرسول الذى سيقع على عاتقه هو إيصال رسالة المشاعر ، وتدلّ أيضا لغة القصيدة على هذا التقاطع بين الشعر والرسالة، خاصة وأنّ الشعراء يركّزون على ذكر ألفاظ بعينها تدلـ ـذ علـ ـى هـ ـذا الاتّجاه ، مثـ ـ ـ ـل ألفاظ : الجواب - العنوان - الكتاب .. وهي كلّها مردافـ ـات لكلمة الرسالة .

هذا بالإضافة إلى العلامات اللّغوية التّي تنتشر في سياق هذه القصائد . وهـ ـي بدورها قرائن لغوية ودلالية يضمّنها الشعراء في قصائدهم منذ البدايـ ـة ، وحتـ ـى النهاية لتدلّ على طابع الرسالة في القصيدة ، بعضها ينتمي إلى المعجـ ـم اللغـ ـوى للرسالة أيضا ، مثل ألفاظ : يغدى - ادّيلو - سال عليه - قلّوا - بلّغ - تـ ـزيفط - توصّل - جيبْ - تَصْفَى ... وهي بالإضافة إلى ذلك تشي بإرادة الشاعر فـ ـي استثمار الطبيعة الإبلاغية التوصيلية للرسالة من خلال الألفاظ الدالة عليها ، ومن خلال استغلال المعجم المستعمل في الرسائل عادة ، لأنّ الرسالة في النهاية تحمل معنى الإبلاغ والوصول ، ولهذا يهتدي الشّاعر إلى استغلال هذا الجانـ ـب فيهـ ـا . حتى أنّ الشاعر أحمد بن معطار في قصيدته المذكورة سلفا والتي ابتـ ـداها بـ ـذكر المرسول ؛ يصور الفرس الذي سيوصله إلى قومه بأنّه " تليغراف " ، وهو شـ ـكل متطوّر من أشكال الرسالة في ذلك الزمن - نهايات القرن التاسع عشر أو بدايات القرن العشرين - حين يقول في سرعة الفرس :

"سلك قراف" يجي من البعد مكلّف   غير سويعة في الهوا والكلمة جات

وأمّا القرائن البنائية التّي تدلّ على تداخل القصيدة مع الرسالة فـي تجـارب الشعراء الشعبيين ؛ فتظهر على المستوى العمودي في القصيدة الذي يتجلّى فـي تأثّر بعض هؤلاء ببناء الرسالة التّي تتوالى فيها وحدات موضوعية معّينـة مـن بدايتها إلى نهايتها ، يمكن أن نقف عليها في الكتب التي حاولت التأسيس لهذا الفنّ وبنياته وخصائصه . ومن أهمّ هذه الكتب "صبح الأعشى فـى صـناعة الإنشـا" للقلقشندي الذي يذكر أهمّ الوحدات التّي تطّرد في الرسائل وهي :

1 ـ الابتداء.   2 ـ مكان الإصدار.

3 ـ ذكر المقصد.   4 ـ الختام.

و قد ركّز أكثر على مضامين الفواتح فـي الرسـائل ، ومضـامين الخـواتيم ، واللواحق[585] . وإذا كانت الفواتح مركّبة من عناصر لا يمكن إثباتها كلهـا لأنّهـا متغيرة تبعا لكل فترة وكل مكان ، فإنّ الثابت فيها أنّها تنطلق من البسملة التّي تعدّ عنصرا أساسيا في بنية استهلال الرسالة ، حتّى أنّ قريشا قبـل الإسـلام كانـت تصدّر كتبها بما يشبه البسملة ، وهو قولهم : باسمك اللهم[586] ، كما تعدّ الصـلاة على النبي (صلى ا عليه وسلم) أيضا من الأساسيات في هذا الموضـع فـي الرسالة . ويذكر صاحب كتاب الأعشى حديثا للرسول - صلى ا عليه وسـلم - على الرغم من أنّ المحدثين ضعفوه يدعو إلى هذا الأمر ، قال النبيّ (صـلى ا عليه وسلم) برواية ابن عباس رضي ا عنهما : « من صلّى عليّ في كتاب لـم تزل الصلاة جارية له مادام اسمي في ذلك الكتاب »[587] .

وإدراكا من الشعراء الشعبيين لذلك ، فقد وجدنا أنّ شاعرا مثل ابـن عـزوز يوظّف هذه البنية في قصيدته الرسالة التي يقول في أوّلها[588] :

باسمـ ـك يا جبّـار   عالـ ـم الأسـرار

صلي على المختـار   صلاة ذو تحيـ ـة

---

[585] رشيد يحياوي ، **شعرية النوع الأدبي / في قراءة النقد العربي القديم** ، ص 59 .

[586] ابو العباس احمد القلقشندي ، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** ، ج 6 ، دار الكتب الخديوية ، القاهرة ، 1333 / 1955 ، ص 217 .

[587] المصدر نفسه ، ص 227 .

[588] الراوي والشاعر أحمد سعدون ، أخذنا منه القصيدة في اللقاء المشار إليه سابقا .

بعد الآل بديـ ـ ـ ت	عنهم ناصا ـ ـ ـيت
ثم الأصحاب رضيت	قديت لفظ غنـ ـايا

خيره حاذق الأطـيار	بالخف اشـ ـ ـطار
تبلغ الأسـ ـ ـطـ ـار	تصفى لشيخ المـنيه

كما يحدّد مقصد الرسالة التي سيجد لها بنية قصيدته:

منّي خوذ الجواب	بالك تهـ ـ ـ ـاب
لابن عبد الوهاب	وريه ما بيـ ـ ـ ـا

بعد أن تصفى ليه	سلّـم عليـ ـ ـ ـه
هو و من يبغيـه	في الآخرة و الدنيا

كما يحدّد في نهاية القصيدة جهة إصدار الرسالة ومكانها وتاريخها على طريقـة كتاب الرسائل حين يضعون التاريخ في نهاية الرسالة ثم يختم بالصلاة على النبي التي تعد ثابتا من ثوابت الخاتمة في الرسالة . يقول القلقشندي : « أمّا صورة مـا يكتب فقد اصطلح الكتاب على أن يكتبوا في التصلية في آخر الكتاب بعد الحمد وحده ؛ ما صورته : وصلواته على سيدنا محمد وآله وصبحه وسلامه ».[589]
ولهذا يقول الشاعر في نهاية قصيدته الرباعية :

محمّـ ـ ـ ـد بن عزوز	بالخيـ ـ ـر يجـوز
رضاك بيـه يفـ ـ ـوز	حوايجو مقضـ ـيه

عليك جاب غنـ ـ ـاه	لا ـ ـ ـي منسـاه
سيدي خالد سكـ ـناه	معروف فيه سمايا

تمّينا ذا القول جديـد	في شهـ ـر العيد
في شسلا مفيـ ـ ـد	تاريخـم هجريـا

[589] القلقشندي ، **صبح الأعشى** ، ج 6 ، ص 268 .

بصلاة وتكرار عن خاتم المرسلين

وفي قصيدة أخرى له يسير على النسق نفسه ، إذ يقول في مقدّمتها[590] :

باسم ا غنيت بكلامـ ـي نبدا وألف صلاة على أحمد شفيع القوم

والآل والأصحاب ومن به اقتدى تحية بها تفاجى كل همـ ـ ـ ـ ـ ـوم

يا سامع تنفي عليك امراض الدا والدليل يعرّفك بها معلـ ـ ـ ـ ـ ـوم

يا قمرى نوصيك بجوابى تغـ ـدا يا رفيق اللي خبل حالو مضـ ـيـ ـوم

توصل شيخي واه تاركني زهده انا قلبي ليه شوّق صار حمـ ـ ـ ـوم

أمّا في نهاية القصيدة فأنّه يصرّح قائلا :

افتح يا ربى علينا بالهـ ـ ـ ـدى لا فينا شقي من الجنة محـ ـ ـ ـروم

بجاه الرسول والأل نبـ ـ ـ ـدا واستاجب لي ما طلبتك يا قيّـ ـ ـوم

والشاعر سميه ظاهر لا جحده محمد هوَ اللي جاب المنظـ ـ ـ ـوم

سيدي خالد ثمْ وطني لا جحده شَسْلَوَ تاريخ يا طـ ـ ـالب مفهـ ـوم

صلّوا يا الاحْباب عن شفيع القوم

وهكذا يستعير الشاعر في كلي القصيدتين بنية الرسالة التي توحي بأنّها قصيدة / رسالة ، وأنّه همّه الأكبر هو بلوغ معانيها ومراميها ودلالاتها إلى شيخه ، فهي بقدر ما تمثّل قصيدة توحي بإبداع الشاعر ، فإنّها أيضا رسـ ـالة تحمـ ـل أشـ ـواقه ومعاناته في البعاد، وتحكي أنواع العلل التي لن تجد الشفاء إلاّ عند شـ ـيخه فـ ـي نظره . كما أنّ هذه البنية المتناصّة مع الرسالة من شأنها أن تسم القصيدة بجانـ ـب واضح من الوحدة العضوية التي يعتمد قوامها على توالي هـ ـذه الوحـ ـدات التـ ـي ذكرناها ، حين ينطلق الشاعر من البسملة إلى الصّلاة على النبي – صلى ا عليه وسلّم - إلى مخاطبة مرسوله وتبيين الجهة المقصودة بالرسالة ، ثـ ـمّ إنّـ ـه يـ ـذكر مختلف مضامينها ، إلى أن يصل إلى نهايتها التي تحوي بدورها مجموعـ ـة مـ ـن المضامين المعينة التي ذكرناها سابقا ، وكل ذلك يشبه طريقـ ـة تـ ـأليف وحـ ـدات

---

[590] الراوي الشاعر العمارة الحاج من سيدي خالد ، أخذنا منه القصيدة في أثناء أشغال ملتقى التراث الشعبي وقضايا الوطن المنظّم من لدن أطلس الثقافة الشعبية في مدينة الوادي ، بتاريخ : 25-26-27 أفريل 2006 .

الرسالة . وقد رأينا كيف أن ابن طباطبا (القرن الرابع الهجري) ينصح الشـعراء بأن تكون فصول شعرهم منتظمة متواصلة فيما بينها بصلة لطيفة كما هو الحـال في فصول الرسائل .

وقبل أن ننهي الكلام في ظاهرة التناص هاته ، ينبغي أن ننتبـه إلـى حقيقـة مفادها أنّ من دلالات هذا التقاطع وهذا التأثر بين الرسـالة والكتابـة ؛ هـو أنّ الرسالة تتحوّل عند كثير من الشعراء إلى موضوع وعي أيضا ، وعـي بأهميـة الكتابة والرسائل لأنّها كانت تمثّل غالبـا فـي السـياق التـاريخي والاجتمـاعي والحضاري للفترة التي نعنى بدراسة شعرها العالَم المتاحَ للمعرفـة والاكتشـاف وتناقل الأخبار والانفتاح على الجديد وتبادل المعارف ، وهو ما تجلى في ظـاهرة الرسائل الاخوانية والعلمية المتبادلة بين أشخاص ذوي الحظوة العلميـة . ولهـذا يصبح الشغف بالرسالة شغفا بالكتابة بحدّ ذاتها ، لاسيما وأنّ الكتابة هي الطريـق للمعرفة والاكتشاف في عصر تعزّ فيه وسائل هذه المعرفة وتشحّ . وقد رأينا هذا الشغف متجليا بوضوح أيضا في بعض الصور الشعرية عند الشعراء مثل صورة حرف النون في تشبيه الحاجب ، أو إلحاح صورة الكاتب الخطّاط (عرّقهم قندوز في شاو العدوان) ، و حتّى في المبالغة في رسم الخصائص الكوليغرافية للرسالة عند الشاعر أحمد بن معطار .

وأخيرا ، يمكن أن نخلص إلى أنّ التناص الأدبي حاضر بقـوة فـي نمـاذج الشعراء الشعبيين سواء من خلال ظاهرة التقاليد الأدبية التي تتقاطع في القصائد ، بوصفها عنصرا من عناصر شعرية القصيدة داخل السياق الذى تؤدّى فيه ، كمـا تبدو أهميتها أيضا في ضمان جانب من التواصل الضروري بين الشاعر والمتلقي ، أو من خلال تداخل الأجناس الأدبية الذي تجلى في توظيف القصـيدة لـبعض خصائص الرسالة في البناء أو في بعض الصيغ والعلامات الأسلوبية .

الفصل الثاني

الأشكال الأخرى للتناص

1) التناص الديني
2) التناص التاريخي

أوّلا : التناص الديني

إنّ من المسلّمات التي يصل إلى تبنّيها القارئ للشـعر الشـعبي الجزائـري والدارس له أنّ الحضور القوي للمعاني الدينية في نصوصه حقيقـةٌ لا يمكـن أن يختلف حولها . وقد كان لهذا الحضور أسباب تتعلّق خاصّة بالسـياق التـاريخي والحضاري الذي تطوّر في ظلّه هذا الشّعر ، هذا السياق الـذي اتّسـم بالهيمنـة الفرنسية التي ضربت حصارا شديدا على كل منابع الهوية الجزائرية التـي يعـدّ الدين الإسلاميّ أحد مكوذناتها الحيوية الأساسية ، ومن هنا نشأت الحاجة الملحّـة عند الشعراء لتضمين أشعارهم المعاني الدينية ردّا على محاولات الطمس هاتـه ، لاسيما وأنّ شعرهم كان يعدّ مادة ثقافية لها أهمّيتها وأثرهـا ، وكانـت تكتسـب حظوة عظيمة ، خاصّة في ظلّ التراجع الكبير لمصادر الثقافة الرسمية آنـذاك . وهذا ما دفع عبد ا ركيبي في دراسته عن الشعر الديني الجزائري (حين يـتكلم عن الشعر الشعبي) أن يصرّح قائلا : « وفي كـلّ هـذه القصـائد المختلفـة الموضوعات ، نجد أثر الدين واضحا قويّا . وهي سمة بارزة في هذا الشعر ، فقد يبدأ الشاعر بالدين ، وقد ينتهي به أو يصلّي على الرسول – صلى ا عليه وسلّم - ، أو يستنجد برجال الطرق الصوفية ، بل نجد أثر الدين حتّى في الغزل الـذي استنفذ جانبا كبيرا من الشعر الجزائريّ الملحون البدوي والحضري عل السواء ، بحيث يتّجه الشاعر على ا ليستنجد به ليهدي محبوبته فتتعطّف عليه ».[591]

ولعلّ أهم نصّ ديني اعتمد عليه الشعراء في استلهاماتهم هو النصّ القرآنـي الذي يعدّ معينا لا ينضب ، من حيث إعجازه الأدبي المتمثل في أسلوبه وقصصـه وأمثاله .. بل إنّ شاعراً مثل أحمد بن معطار ، كما يروى عنه ، قد حـرص على أن يكون عدد قصائده مائة وأربعة عشرة قصيدة تيمّنا وتبرّكاً بالنصّ القرآني ، كما حرص كثير من الشعراء الشعبيين – كما هو الحال أيضا عند ابن معطار –

[591] عبد الله ركيبي ، **الشعر الديني الجزائري** ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط1 ، الجزائر ، 1401 /1981 ، ص ص 377 – 378 .

على أن يبدعوا قصائد في التوسل بسور القرآن الكريم تبرّكاً بهـا ، ومـن أجـل إضفاء نوع من القداسة على شعرهم ، كما نلفي مثلاً عند الشاعر ابن الحرمة في قصيدته التي ينشدها كثيرون ، ويقول فيها : [592]

طلبتك يا ا بالقـ ـرآن   بحرمة السّتين اللي في سوارو
لا تحرقنا بصهد النيران   بجاه محمد والعشرة انـصارو

بسم ا والفتيـ ـ ـ ـحه   بحرمة البقرة ذنبـي يتمـحي
بآل عمران واللي يوحي   بالنساء داوي قلبي من اسقامو

بالمائدة وسـورة الأنعام   يا إلهي داوي قـلبي من اسقامو
اهـ ـدينا لصلاح القدام   توب عنّا:كل اللي حجّوا وزاروا

الطف بينا بحرمة الاعراف   بجاه الانفال نهار نموت ما نخاف
بالتوبة زيد قلبـ ـي تنظاف   بجاه يونس من القـرعة اختارو[593]

بحرمة هود بعد يوسـ ـف   بالرعد والخليل انـ ـت اللي تعفو
حرّرْني في نـهار الموقف   من اهوالو فيه يشيبوا صغارو

نتوسل ليـ ـ ـ ـك بربّمـا   تغيثنا بالرسول أبـ ـي فاطمة[594]
هو الشفيع في القيامـ ـ ـة   احنا ضيافو جيناه لـباب دارو

يغلب على القصيدة كما نرى الطابع النثري ، وترد فيها أسماء سور القـرآن متوالية حسب ترتيبها في المصحف الشريف ، ويحاول الشاعر أن يربط ذلك بذاته حيث يتوسل بهذه السور الكريمة ليدعو ا تعالى بالرحمة والمغفرة وتحقيق الآمال . وعلى الرغم من أنّ الشاعر لا يوغل كثيراً في المعاني القرآنية ، إلاّ أن ذكـر

---

[592] عن الراوي الباحث في التراث : مصطفى حران في بيته بالأغواط ، بتاريخ : 20 – 01 - 2004 .
[593] القرعة : يقصد بها اليقطين الذي دخل في جوفه النبي يونس عليه السلام .
[594] يقصد ب (ربما) سورة الحجر ، وبالضبط قوله تعالى : « ربما يود الذين كفروا لو كانوا مسلمين » الآية 2 .

أسماء السور يكتسب هالة من القدسية والتأثير في المتلقّي ، خاصّة وأنّ الشـاعر يثري القصيدة ببعض المعاني الجزئية أو الإيحاءات القصصية المستمدة من هـذه السور القرآنية ، على غرار قوله :

بالتوبة زيد قلبي تنظـاف بجاه يونس من القرعة اختارو

وهي إشارة واضحة لقصة يونس - عليه السلام - الذي لبث في بطـن الحـوت سنين أو قوله :

بحرمة هود بعد يوسـف بالرعد والخليل انت اللي تعفو

حررني في نهار الموقف من اهوالو فيه يشيبوا صغارو

وهي إشارة إلى معنى قرآني يرد في قول ا تعالى :

فكيف تتّقون إن كفرتم يوماً يجعل الولدان شيباً [595]

ولعلّ القصيدة بهذا الشكل تكتسب جزءاً من جماليتها وقدرتها على التّماهي مع المتلقّي من توظيفها للمكانة المقدّسة للقرآن عند هذا المتلقّي مـن ناحيـة ، ومـن قدرات الشاعر اللغوية التّي تمكّنه من أن يوجِد لكلّ اسم من أسماء السور الكريمة معنى يقابله. وعلى الرّغم من ذلك فإنّ هذا الشّكل من التّناص مع القرآن الكريم لا يعدو أن يكون تقليدا درج عليه الشعراء ، ولا يؤدّي وظائف دلالية وجمالية كبيرة في سياق القصيدة ، وربما انعكس بعض الشيء على وحدتها البنائية حيث تسـتمد تسلسلها وترابط مقاطعها المتوالية من ترتيب السّور في المصحف الشريف.

ومن أشكال التناص التي تبدو أكثر عمقاً وتماهيا مع النصّ القرآنيّ ما نجـده في قصيدة حيزية لابن قيطون مثلاً ، فبعد أن يرسم الشاعر لمرثيته صوراً عديدة في قوله[596]:

بنت أحمد تبان كي ضي الومّـان

نخلة بسـتان غير وحدها شعوية

نجده يشبّهها بالنّخلة حين يقول:

زنّد عنها الريح قلعها في الميـح

[595] سورة المزمّل ، الآية 17 .
[596] أحمد الأمين ، **قصة حيزية ..**، ص 186 .

ما نحبسها تطيح   دايم محضـ ـ ـيه

ثرنيت المليـح   دار لـ ـها تسريح
حرّفها للمسـيح   ربّي مـ ـ ـ ـولايا

في هذه الأبيات إشارة مكثفة مختصرة لآيات سورة مريم ، يقول ا تعالى :

فحملته فانتبذت به مكانا قصيّا فأجاءها المخاض إلي جذع النخلة قالـت يـا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسيا منسيّا . فناداها من تحتها ألاّ تحزني قد جعل ربّـك تحتك سريّا. وهزّي إليك بجذع النخلة تسّاقط عليك رطبا جنيّا . [597]

يكتفي الشاعر من هذا السياق القرآني كلّه بهذه اللمحة في قوله :

حرّفها للمسيح   ربّي مـ ـ ـولايا

متّكأ على ذاكرة المتلقّي وثقافته الدّينية القرآنية في إكمال باقي عناصـر القصّـة وملء فراغاتها ، لأنّ الهدف الدلاليّ من إيراداها هنا الهدف الدلالي من إيرادهـا هنا وتقاطعها مع نصّ الشاعر ليس التذكير بالقصة ، إذ هي معروفة ، بل يتمثـل الهدف في استثمار هذا المعنى القرآني وامتصاصه ليخدم غرضا يتوافق وتجربـة الشاعر والدلالة التّي أراد أن ينتجها ، وهي إثبات التميّز والتّفرّد والقدسـية التـي تمتلكها هذه النّخلة ، وهي المعادل الموضوعي للمرأة حيزية . وكأنّ الشّاعر يريد القول إنّني لا أشبّهها بنخلة عاديّة ، بل هي نخلة الرّمز الأمّ التّي غذّت مريم وابنها المسيح من غذائها ، وحمتها بظلّها ، بالإضافة إلى « أنّ هذه النّصوص الخارجية [المتداخلة نصّيا مع نصّ الشّاعر] تقوم بوظائف متعددة داخـل الـنص أهمهـا اتّخاذها حجّة للإقناع ، ويأتي في مقدمتها القرآن»[598]، فالشاعر إذن يريد أن يبرّر اختيار النّخلة مثيلاً لحيزية فيذكّرنا بنوع من الإشارة بهذا المعنى القرآني . ومـع ذلك استطاعت هذه الإشارة على اختصارها أن تحقّق ما يسمّى في قوانين التّناص بالامتصاص الذي يقوم الشّاعر من خلاله بتمثّل النصّ الغائب (النصّ القرآني في هذه الحالة) بوعي عميق غير سكوني ، كي يستطيع أن يأخذ منه دلالات تتوافـق

[597] سورة مريم ، الآيات 22 – 23 – 24 – 25 .
[598] محمد مفتاح ، **دينامية النص / تنظير وإنجاز** ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1990 ، ص 105 .

ومسار التجربة التي يمرّ بها الشاعر ، ولهذا ف « الامتصاص مرحلة أعلى من قراءة النصّ الغائب ، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمّية هذا النصّ ، وقداسته فيتعامل وإيّاه كحركة وتحوّل لا كأصل ، بل يساهم في استمراره كجوهر قابل للتجدد ».[599]

ويتّخذ التّناص القرآني شكلا آخر مختلفا نوعا ما في تجارب أخرى ، حيث يعتمد على استدعاء شخصيات الأنبياء – عليهم السلام – في القصيدة ، كما نلفي عند ابن معطار في قصيدته الشعبية " توسل الأنبياء " التي تتّكئ على القرآن الكريم في استدعاء شخصيات الأنبياء الذين يتوسل الشاعر بهم ، فيرتبط كل نبي كريم من الأنبياء – عليهم السلام - بقصة قرآنية واردة في الكتاب العزيز ، يقول الشاعر [600]:

لا إله غيرك معبـــود	يا ذا الفضل يا ذا الجود
أي خالق كل موجــود	اللي لا مثـــــــلك شبيه
بديت باسمك يا مولايا	بشاو نظم بعض عنــايا
يا العالي كــون معايا	تم مقصودي بالتسهــيل
أنت المالك وأنا عبــدك	لا نرجى فضـــل غيرك
أنت واحد ما لك شريك	اللي لا غيرك فضيـــــل
يا إله الحق الحقيق	أي شفـــيـــق يا رفيق
أي مفرج كل ضيق	أي شـــــافي كل عليل
أي حنين يا لطيــف	يا اللي عن خلقك عطيف
غيثني عبدك ضعف	مسلّك كـــــــل واحيل

---

599 محمد بنيس ، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية** ، ص 253 .

600 الراوي أحمد الكربوب .

فرّج عنّـ ـي يا قدير ... سلّك عنّـ ـي دَيْن كْثير
مساك يوسف من بير ... كل عسر عنـ ـدك سهيل

بدل العسـ ـ ر باليسر ... كل خير يجيني يجري
برد اللي يريد مكري ... مبرّد نـ ـ ـ ـارّ الخليل

يا إلهي ربّي العالـ ـي ... جود عنّي واصلح حالي
أنت شفيت اللي مبتالي ... كي أيوب النبي الفضيل

أي واجد هذا الوجود ... أي مولاي عنّـي جود
اللّي تبت على داوود ... مدّني برزق جمـ ـيل

أي رحيم يا رحمان ... يا ذا الجود والإحسان
الرادد ملك سليمان ... جود عنّي عبدك ذليل

أي مولاي يا دايـم ... اللي بكلـ ـ ـ ش قايم
اللي تبت على آدم ... توب عنّي قبل الرحيل

يحاول الشاعر في تعامله مع هذه المعاني القرآنية أن يتمثّل حياة الأنبيـاء الكرام، وأن يركّز على جانب معيّن من حياة كل نبيّ ، محاولا في الآن نفسـه أن يربط ذلك بذاته التي تبدو ظاهرة في القصيدة ، خاصّة وأنّنا نحس صـوت هذه الذات وإن كان خافتا ، ونحس جوانب من معاناتها التي يسقطها الشـاعر على مصاعب حياة الأنبياء ومعاناتهم في سبيل تبليغ دعوتهم . لا سـيما وأنّ هناك علاقة ما بين النبيّ والشاعر: « فقد أحسّ الشعراء من قديم بـأنّ ثمّـة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء ، فكلّ من النبـيّ والشّـاعر

الأصيل يحمل رسالة إلى أُمّته ، والفارق بينهما أنّ رسالة النبيّ سماوية ، وكلّ منهما يتحمل العبء والعذاب في سبيل رسالة».[601]

ويستمد النص بعضا من شعريته ومبرراته اشتغاله – بالإضافة إلى القدسية التي يضفيها عليه الاعتماد على النص القرآني – من السياق التـداولي الـذي يتداول داخله، وهو سياق يرتبط بوضع تاريخيا معيّن (نهايات القرن التاسـع عشر)، حيث سيادة الأمية وشحّ المادة الثقافية الدينية التّي تشكّل أهمّية كبرى في المجتمع المرتبط بعقيدته، الحانّ إلى كل ما يمكن أن يربطه بها في دفاعـه عن هويته وثقافته ودينه، وفي غياب شبه كلّي للمؤسسات الثقافيـة والعلميـة والدينية التّي يمكن أن تؤدي هذا الدور، عدا عن بعض الزوايا التي اقتصـرت على مناطق دون أخرى ودور المساجد القليلة. وهنـا يصـبح الـنص الـذي يستحضر هذه المعاني والشخصيات المستمدّة من النص القرآني مبهـرا يشـدّ المتلقين ، لا سيما حين يحاول صاحبه أن يقـيم مزواجـة بـين الموضـوع (استدعاء شخصيات الأنبياء وقصصهم) و بين الذّات (الدّعاء باتّساع الـرزق وقضاء الدين وتسهيل الحوائج) ، مع التركيز على إقامة نوع من التناسب بين حالات الذات والقصص المناسبة لها من النصّ القرآني ، كما يظهر مثلا فـي قول الشاعر :

فرج عنّي يا قدير	سلّـك عنّي دَيْن كْثير
مسلّك يوسف من بير	كل عسر عندك سهيل

فتصبح القصيدة في سياقها التاريخي الاجتماعي أشبه بالمنظومة العلميـة الدينيـة الحاملة لقدر من المعرفة الدينية التاريخية ، وفي الوقت نفسه تحـاول أن تحمـي النص من غلبة التقريرية عليه بالاتكاء على حضور الذات التي تتماهى من خلال تجاربها في الإشارات القصصية القرآنية الواردة في القصيدة ، ولكنّ الواضح على هذه التجربة أنّ الظاهر فيها أكثر هو أنّ « الاستلهام مجرّد تسرّب أو تمثّل للآيـة

[601] علي عشري زايد ، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1417 / 1997 ، ص 77.

القرآنية كأحد روافد ثقافة الشاعر »[602] أكثر منه شيئا آخر ، ويبدو أنّ قـوّة هـذا الرافد القرآني الذي يتّكئ عليه الشاعر وقيمته ومكانته الدينية في نفوس المتلقـين هي التّي تعطي للقصيدة قبولها ومشروعيته تداولها . ولم يكتف الشاعر الشـعبي بالاستمداد من القرآن الكريم بوصفه رافدا دينيا أساسيا ، بل تعدّى ذلك إلى رافـد ديني آخر يتبوأ مرتبة ثانية في هذا السياق هو الحديث الشريف حيث تتجلّى مـن خلال هذا التناص بعض ملامح ثقافة الشعراء ومعارفهم الدّينية ، حيث يسـتمدّون من هذا المعين ويستلهمون منه بعض المضامين التي لا توظّـف بشـكل مباشـر صارخ ، بل إنّها تحتاج إلى نوع من التأمّل وتشغيل الثقافة الدينية والـذاكرة ، لا سيما وأنّ « استشفاف النّصوص الخارجية في نصّ ما عملية صعبة في كثير من الأحيان ، وبخاصّة إذا كان النصّ محبوكا وفيه حذق صنعة ، ولكنّها مهما تستّرت واختفت فإنّ القارئ المطّلع لا يلبث أن يمسك بتلابيبها ، ويرجعها إلى المصـادر التي أتت منها ، ولكنّ التّواصل نسبيّ يختلف من شخص لآخر ».[603]

من أمثلة هذا التناص مع الحديث النبوي الشريف الذي لا يتبدّى صـارخا إلاّ بعد بحث وتقص من القارئ ، ما نجده عند أحمد بن معطار الـذى وظّـف فـي قصيدته :

ا لا تراس يغدى متكاف   مولى دعوة خير يغدى ببريات

قوله ـ صلّى ا عليه وسلّم ـ : « إذا أبردتم إليّ بريداً فاجعلوه حسن الاسـم ، حسن الوجه »[604] . وقد كان النبيّ ـ صلى ا عليه وسلم ـ يكتبه إلى أمرائـه ، ويذكر الزمخشري في الفائق (75/8) في شرح الحـديث : أي إذا أرسـلتم إلـي رسولا.... (والبريد فى الأصل : البغل ، وهي كلمة فارسية ، أصلها بريـده دم ، أي محذوف الذنب؛ لأن بغال البريد كانت محذوفة الأذناب ، فعربت الكلمة وخفّفت

[602] رجاء عيد ، **لغة الشعر / قراءة في الشعر العربي المعاصر** ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 2003 ، ص 355 .

[603] محمّد مفتاح ، **دينامية النص** ، ص 104 .

[604] الحديث مذكور في كتاب : أبو حيان التوحيدي وابن مسكويه ، **الهوامل والشوامل** ، تح : أحمد أمين السيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1970 / 1951 ، ص 203 .

، ثمّ سمّي الرسول الذّي يركبه بريد)[605] ، ربّما من باب إطلاق الحالّ على المحلّ كما في المجاز المرسل .

والشاعر ابن معطار يستلهم معنى الحديث ، ويفيد منه في قصيدته التي يعبّـر فيها عن الاشتياق إلى الأهل والخلاّن والوطن فتبدأ القصيدة ، وكأنّها أشبه برسالة ، يقول الشاعر في مقدمتها وهي بيت القصيد :

ا ْ لاتراسْ يُغدى متـ ـكلّ ـ فْ	مـ ولى دعـ ـوة خير يغدى ببريات
زاكي عقلو مايسـ ب ولايقـ ذف	مبروك و مدروك ضارى بالخطرات
سمح الوجه سْمَايْمُو زيـ ـن مرهّف	كاسح قلبـ ـ ـ ـو عند ناسو بالخصلات
ما هو شين مقْبحُو فُـ ـمْ مْخَالـ ـَفْ	حتى النـ ـور على حديثو في الكـ ـلمات
مركب جَعْبَهْ على جَعْبَهْ تُوقَـ ـ ف	وجوّف من كرشو، مخروطة و خـ ـلات
راشَقْ قدمو والمشَـ طْ منّو قاصف	ماشققش من اقـ ـ ـ ـدامو في العفسات
قاصف فخضو والصّدر واسع وكتف	قاوي جهدو ما سقم ، سالم صحّـ ـات
اذا يمشي خطـ ـوتو فيهـ ـا يسرف	سيرة يوم يديـ ـ ـرها في اربع ساعات
ذا مرسولي يا بني فيه نـ ـوصـ ـف	حاذق سيس لبق سيـ ـ ـ ـد بن سادات
يُغْدالي ببريتي خـ ـط مشـ ـرّفْ	فـ ـ ـ ـ ـيها بسمله وحمدله وصـ ـلاة

ولا شكّ في أنّ الشاعر قد قرأ الحديث النبويّ السابق الذكر أو سمعه ، فأفـاد منه بوعي أو دون وعي ، إذ إنّ عملية التناص معقّدة في أكثر الأحيان ، والشاعر لا يتعامل مع محفوظه أو مصادر ثقافته بطريقة بسيطة آلية تعني الأخذ المباشـر الواعي بالضرورة ، بل هي تكتنز في الذاكرة ، وتُستدعى عند الحاجـة .. وقـد امتصّ الشاعر هذا المعنى من الحديث ، ووظّفه لا باعتبـاره إشـارة بسـيطة أو إلماحا ، بقدر ما أفاد منه في بقية قصيدته وهيكلها ، حيث أصبح هذا المعنى وهو اختيار الساعي حسن الوجه مقطعا أو وحدة موضوعية قائمة بذاتها ؛ تُتّخذ مقدمـة للقصيدة وجزءا من بنيتها العامّة لاسيما وأنّ القصيدة من الطوال . فحين نقرأ هذا الجزء من القصيدة ، ونلاحظ هذا الإمعان فى وصف الرسول من حيـث حسـنُه

[605] نقلا : عن المصدر نفسه .

وجمالُ وجهه وسماتِه واكتمالِه قوةً وشجاعةً ورجولةً ، لا نجد تفسيرا مقنعا لكـلّ هذا التركيز إلاّ أنْ تكون ظلال هذا الحديث حاضرة حين أبدع الشاعر هذا الجزء من القصيدة . وقد وفق الشاعر فى أن يجعل من توظيف الحديث عنصرا فـاعلا فى بنية القصيدة ، إذ لم يكن القصد إحالتنا إلى هذا المعنى ، بل كان القصد هـو رفد تجربة الشاعر بهذه الدلالة التي تصلح أن تكون مقدمة للقصيدة ؛ تحقق وظيفة الاستهلال الحسن المبهر من جهة ، المتماهي مع الوحدات الموضـوعية التاليـة لمقدمة القصيدة حيث يصبح المرسول المذكور فيها،والذّي وصفه الشاعر باقتـدار دالاّ على المكانة الكبيرة التّي يتبوّؤها قوم الشاعر في نفسه، وكذا على مدى شوقه الكبير إليهم الذي دفعه إلى أن يرسل إليهم هذا الرجل المتميّز بكلّ هذه الصـفات ......

ثانيا : التناص التاريخي

" الشعر أكثر فلسفة من التاريخ " ، كلمة قالها أرسطو ؛ ولخّص فيها نظرتـه إلى هذين المجالين ، ولعلّه قصد أنّ الأدب يميل إلى العام أكثر من التاريخ ، مادام الأوّل ينظر إلى الأحداث والظروف والمستقبَل بصفة أكثر تجريـداً وعموميـة ، بينما يلجأ التاريخ إلى تسجيل الأحداث التّي وقعت فعلا ، « وهـو بـذلك يؤكّـد الخاصّ والفرديّ (...) والفرق بينهما ليس في أنّ الأوّل يكتب موزونـاً والثـاني منثوراً ، لأنّ التاريخ يمكن أن يكتب على صيغة نظم كما هو الشأن فـي أعمـال المؤرخ هيرودوت ».[606]

إنّ الشعر أكثر تفلسفاً لأنّه يحمّل الأحداث والمواقع وشخصيات التاريخ دلالات جديدة ، تنبع من رؤية المبدع ومن حاجاته وهواجسه ، وكذا من مستجدّات عصره وهمومه . يخلق الشعر من التاريخ رموزاً تحقّق أهدافا جمالية ودلالية فـي آن ، ويصبغ الشاعر التاريخ بصبغته الذاتية أو بصبغة المجموعة التّي يعيش وسـطها على تفاوت غلبة إحدى النظرتين على الأخرى : لكنّ هذا لا يعني ظهور أحـداث

---

[606] حسين خمري ، **الظاهرة الشعرية العربية / الحضور والغياب** ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 82 .

التاريخ وشخصياته وملابساته بشكل فجّ مباشر بالضرورة ، بل إنّ هذه العناصـر تتمفصل داخل النص ، وتتلبّس بعناصره المختلفة ؛ عبر اللغة المعبّرة والصـورة الموحية والرموز الثرية التي يوظفها الشاعر مسـتغلا قابليـة التـاريخ للقـراءة والتفسير والتأويل والتفلسف ، إذ إنّ « الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخيـة ليست مجرّد ظواهر كونية عابرة ، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ، فإنّ لها إلـى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدّد على امتداد التاريخ فـي صـيغ وأشكال أخرى ، فدلالة البطولة في قائد معيّن ، أو دلالة النصر في كسب معركة معيّنة تظلّ – بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلـك المعركـة - باقيـة وصالحة لأن تتكرّر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة ، وهي فـي الوقـت نفسه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة »[607].

ولعل هذا ما استطاعت السير (الملاحم) الشعبية بوصفها نصوصـاً أدبيـة شعبية تحقيقه من خلال توظيفها للتاريخ مادة أولية ، وذلك من أجل صياغة نظرة شعبية أدبية لأحداث التاريخ وشخصياته الفاعلة ، ولاسيما شخصـيات الأبطـال المعروفين في التاريخ العربي والإسلامي ، مثل : عنترة بن شداد وسيف بـن ذي يزن وذات الهمة وأبي زيد الهلالي والجازية ، وحتى علي بن أبـي طالـب فـي بعض المرويات الشعبية . لقد استطاعت هذه السّـير الشـعبية تمثُّـل التـاريخ ، وسمحت لنفسها بإضافة ما يتوافق مع عصرها وسياقها التاريخي والاجتماعي. كما صاغت حول تلك الشخوص هالة من الأسطورة التّي جعلت منها أمثلة ورمـوزاً لأبطال لا يقهرون ، أبطال يأخذون بأيادي شعوبهم وأقوامهم نحو تحقيق النصـر والمجد . وقد ارتبطت هذه السير أكثر ما ارتبطت بمراحل الضعف التي انتابـت الأمة العربية والإسلامية وتكالب القوى الخارجية الغازية عليها ، فكأنّ هذه السير كانت بديلا ممكنا في أذهان من رووها وصاغوها ، وعدّلوا فيها ، واتخذوا منهـا وسيلة غير مباشرة للدعوة إلى تغيير الواقع المزري الذي عاشته الشعوب العربية والإسلامية . وهذا ليس بدعاً من الأديب الشعبي ، فليس غريبا « لجوء الفنّان إلي معين التاريخ في عصور الردّي والإحباط ، إذ يتوجّه الفنان إلى التاريخ بحثا عن

---

[607] علي عشري زايد ، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** ،ص 120 .

المثل الأعلى ، رغبة في التعويض العاطفي ، وربّما رهبة من وطأة زمن العجـز الذي يحياه ، وهروبا إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيداً أو مثاليا بالقيـاس إلى الحاضر »[608] .

من أهم أشكال الاستفادة من التاريخ بوصفه رافداً من روافـد التجربـة لـدى الشاعر الشعبي ، ما نلفيه عند الشعراء من تضمين أسـماء شخصـيات التـاريخ الأدبي العربي ، واستلهامها من أجل أن تكون « معادلا تراثيا لبعـد مـن أبعـاد التجربة »[609] .

مثال ذلك ما نجده عند الشاعر عبد ا بن كريو ، حـين يتـرجم تجربتـه مـع الحب في قوله[610] :

ابن سينا شيخ في الطب حكايه	قال : العشق إذا امكن ما لو تطباب
إذا قالوا قيس ، قيس لمـعناي	تلقاني كقيـ ـ ـس حامل كل عذابْ
إذا قالوا جن ، ما ثم حكـايه	اللّي بيّ خيْر من ليلي تنْصَـ ـ ـابْ
ما تلقاش حد عاذب في الدنيا	مثل العاشق شوف من شاو للاعقابْ
نوصيكم يا رجـ ـال اللازميهْ	اذا مت بليعتي هـ ـ ـ ـيَ الاسبابْ
الدّرة مثال صـ ـادف معناي	أنا بيّ صابغ العيـ ـ ـ ـن والاهدابْ
ما ردّت لي بال طفلـه غرّيهْ	جرحتني باجْراح ، ما ينفع طبّـابْ

يورد الشاعر في هذا المقطع الشعري أسماء شخصيات تراثية لتكثيف دلالـة التجربة؛ تجربة الحبّ ، ويستدعي هذه الرموز التي تكتسب بعداً دلاليا ، لا بعـداً تاريخيا . فيرد اسم ابن سينا بوصفه عنصر إقناع يوظّفه الشاعر ليدلل بـه علـى صحّة كلامه ، فهو الطبيب المعروف في التاريخ العربي الإسلامي (في الطـبْ حْكايهْ) ، كما يستدعي الشاعر شخصية قيس وهو رمز الحب الصادق الحقيقـي العفيف الذي يؤدّي بصاحبه إلى الموت ، وكذا شخصية ليلي ، لكنّه يتعامل معهما بمنطق التجاوز ، إذ إنّ عذابه أكبر من عذاب قيس ، وليلاه أجمل من ليلي قيس.

---

[608] قاسم عبده قاسم ، الشعر والتاريخ ، مجلة فصول ، مج 3 ، ع 2 ، 1983 ، ص 236 .
[609] علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التاريخية، ص 219 .
[610] عبد الله بن كريّو ، **الديوان** ، ص ص 72 – 73 .

ولعلّ ما يعطي جمالية أكثر لهذا التوظيف الدلالي هو استغلال اسم قـيس لإقامـة جناسٍ يظهر في قول الشاعر :

إذا قالوا قْيس ، قِيسْ لمعْنايَ تلقاني كقيـس حامل كل عذابْ

فالجناس هنا لا يأتي لتحقيق إيقاع داخلي للبيت ، بقدر ما يتماهى مع إيقاع تجربة الشاعر نفسها ، ويدعّم وظيفة التكثيف التّي تتأتي من التكرار (تكرار اسم قـيس). بالإضافة إلى أنّ الاسم في حدّ ذاته يعدّ رمزا فمجرد ذكره يوحي بدلالـة الحـب والمعاناة والضياع والوفاء للمحبوب ، ويغْني الشاعر عن أن يسترسل ويسـتطرد في ذكر عناصر معاناته وتأزمه من أثر هذا الحبّ .

وعلى الرغم من كلّ ذلك ، فإنّ الشاعر في رأينا لا ينجح كثيراً في التمـاهي مع الشخصية الشعرية التراثية بحيث لا يعيش معطى من معطيات حياتها بطريقة إيحائية ، بل يلجأ إلي التصريح المباشر الذّي يقتل لدي المتلقّـي متعـة اكتشـاف التّقاطع بين الشاعر ومعطيات التّاريخ الأدبي العربي .

هذا الأسلوب يكاد يكون غالبا على تجارب الشعراء الشـعبيين فـي اسـتدعائهم للشخصيات، إذ نجد مثل هذا على سبيل الاستشهاد عند الشاعر محمّد بيْطار شاعر البيّض الذّي تأثّر – كما يصرح - بسابقه عبد ا بن كريو حين يقول[611] :

اختصار الحب جابـ ـو عبد ا فايت سابقنـ ـي حكى عالحب يقول

مارامش قلـبو نصح العُذالـى وقْيس تعذّبْ خاطر غايس في الهول

حتى عنتر صار فيه على عبلة وقاسي مـ ـدّةْ محنْتوُ بيها مشـغول

نا همّي يُوزن بلاهـ ـم جملة وباسْبابك يا طلعة البدر المكمـ ـول

سيّـ ـافك للبعد نادي بالجملة لا ثاني ، لا عذر ، نا حالي مهموم

إذ يقوم الشاعر هنا بسرد أسماء الشخصيات المعروفة في التاريخ ، وتعدّ رمـوزا تعذّبت بسبب الحب ، من أجل أن يختصر حالة المحبوب ، ويقنعنا بهول التجربـة التي يعيشها مع المحبوب ويدلّل على صدقه في هذه المعاناة ، ويحذو حـذو ابـن كريّو في التصريح بأنّ حاله تتجاوز حال عنترة وقيس . وهنـا يغلـب اسـتغلال الشخصيات المستدعاة في الإقناع وتكثيف صورة المحب أكثر مـن توظيفهـا أداة

---

[611] Cheikh si hamza boubakeur , **Trois poetes algeriens** , Op.cit , p 305 .

فنّية لخلق دلالات تتوافق مع تجربة الشاعر ، ولهذا تغلب آلية واحدة علـى هـذه الأشكال من التناص ، ويكتفى بالتناص التوضيحي الإقناعي القريب الجزئي الذي لا يستغرق التجربة كلها ، ولا يدخل التناص سياقا مخالفا للسياق الأصـلي فـي القصيدة .

كما يغلب على تجارب بعض الشعراء الشعبيين استدعاء شخصيات تاريخيـة عرفت بصفات معينة في التاريخ ؛ استدعاءً يكرّس هذه الصفات أو هذه النّظرة ، ويؤدّي غرضا دلاليّا أيضا يتوافق مع سياق التجربة والدلالات التّي يهدف الشاعر إلى تبليغها، ولعلّ أبيات الشاعر ابن تريبة عن الدهر تمثّل نموذجا لهذا النـوع . حين يقول [612]:

لا تامن يا صاحبي في الدهر اشـيان	زاد نقّص في اصحابـو
ارخص من كان غالي في الميـزان	وابرد في السومة ريـالو
كي طار المفكرون وتبدّل المكــان	دار ظفار ، ونيبان طالوا
عاد التيس يحوم بجرسو رنّــــان	والعقّبة اليوم ذالــــوا
ونّادي من كان في الكرسي سلطان	قوم القريــــة طايْعة لُو
غوايط وفزوع ، هيْلات القومـان	شايـع في القومان حالو
وراحت دارو خالية و اقْصاد كان	قـعْدت للّي باقــية لو
هارون الرشيد قل ميزو و لقمـان	في السّابق لمّــا يقولوا
حكموا في الدنيا الحكم اللي يزيان	بالهيبة والعز صالــوا
وتبدّل يا صاحـبي عنـهم الاوان	خلاّوها وغداوْا رحْلـوا
دايم فيها قا الحنّان المنّــــان	سبْحانُه من دايمَه لــو

تسيطر دلالة تقلّب أحوال الدنيا وعدم استقرار أيامها على حال واحدة ، كمـا يرى الشّاعر ضرورة عدم الاطمئنان إلى جانبها ، ويتخذ الشاعر مـن الرمـوز وسيلة لبلوغ مراده الدلالي فيستعمل الرموز الحيوانية ، ثم الرموز الإنسانية التـي تتمثل في شخصية السلطان ، حيث يرى الشاعر أنّ أهمّ شخصية تاريخية تصـلح لتجسيد هذا الرمز هي شخصية "هارون الرشيد" الذي صيغت حولـه الحكايـات

[612] القصيدة مذكورة سابقا .

الشعبية ، وصوّر حاكما يغلب على حياته البذخ وكثرة المال والمتع ، وهي النظرة التي كرّستها أكثر حكايات ألف ليلة وليلة . ولهذا فإن استدعاء هذه الشخصية لا يتّكئ على التاريخ الرسمي بقدر ما يتكئ على الصورة الذهنية السائدة في المخيّلة الشعبية عن هارون الرشيد . وبالتالي فإن هذا الاتجاه يعدّ شكلا من أشكال استثمار الموروث الشعبي ، أو ما يمكن أن نسميه التفسير الشعبي للتاريخ ، كما أن الشاعر يحاول أن ينقل الشخصية التاريخية من زمنيتها الماضية إلى زمنية الحاضر ، فيصبح هارون الرشيد الشخصية التاريخية المعروفة ، وكذا لقمان الحكيم المذكور في القرآن الكريم وكأنّها يعيشان بين ظهرانينا ، ولا يَلقيان المكانة والتوقير اللذان يستحقانها ، نظرا لتغيّر الحال وتبدّل سلّم القيم في المجتمع :

هارون الرشيد قل ميزو ولقمان   في السابق لمّا يقولوا

ولكنّ أهمّ شكل من أشكال التّناص التاريخي في القصيدة الشعبية هو ما اصطلح على تسمية قصيدة المغازي أو الغزوات . وقد كان لهذا الشكل الشعري قيمته التاريخية والتداولية بين الناس ، حتى أنّ هذه التسمية (الغزوة) قد ترد أحيانا بوصفها دلالة على مفهوم القصيدة بصفة عامة بغضّ النظر عن موضوعها بالإضافة إلى الأسماء الأخرى التي عرفت بها القصيدة ، مثل : الكلْمة والغُنْية والقَصِيّة والقصيد .. يقول الشاعر السماتي في إحدى غزلياته :

كمّلنا يا زايْخة بيك "الغزوة"   بنت خيام كبار ....

وقد اتخذ هذا الشكل طريقة النثر والشعر في وروده عند الرواة الشعبيين المحترفين ، الذين كانوا يرددونه في فترة الاحتلال الفرنسي بصورة خاصّة . وولع بنظمه الشعراء الشعبيون أيضا ، وهكذا ارتبطت روايته والاهتمام به في الجزائر بعصر ضعفها ، وسطوة المستعمر الفرنسي على الشعب الذي كان بحاجة إلى جرعة من ، تقول روزلين ليلى قريش في كتابها "القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي" ما نصّه:

«أمّا المدّاح فله يرجع الفضل في انتشار قصة البطولة ورواجها في الأوساط الشعبية الجزائرية أثناء فترة الاحتلال الفرنسي ، حيث لعب دورا هاما وبعيد المدى في تدعيم الشعور الوطني ، اشتهر في ذلك الوقت بعمله القصصي عند

أبناء جلدته . وكان ينتهز أيّة فرصة من ليالي رمضان أو الوعـدات والمبيتـات والولادة والختان ليلهج بمآثر الأجداد الغابرين وبطولات الفرسان البواسـل التـي سجلت في المغازي خاصّة ، وكان يمدح في الأسواق والمقاهي الشعبية أو خارج سوق المدينة وفي مفترق الطرق لئلاّ يكون محط أنظار الأجانب ، ولم تنحصـر شهرته في بيئته الاجتماعية الخاصة ، بل استطاع أن يثير فـي نفـوس بعـض المحتلّين الدهشة والإعجاب ، فقال أحدهم يصف تأثير المدّاحين علـى الجمـاهير الجزائرية في الربع الأول من القرن العشرين :" وقد أحيوا الشعور القومي بالأخوة الحقيقية التي تتعدى حدود القبيلة .. وقد حوّلوا الشعور القومي البسيط إلـى روح القومية الناشئة التي ستزدهر تحت تأثير رجال الحركة الإصلاحية نحـو الوحـدة القومية والحرّية السياسية" »[613] .

ولهذا فليس من الغرابة أن المستعمرين الفرنسيين كانوا يتوجسون خيفة مـن هذا النوع من الأدب الذي كان من شأنه أن يحيي في الجماهير الأحاسيس القومية والدينية التي عملوا طويلا من أجل أن يقتلوها في أذهان الناس ، خاصة إذا علمنا أن أهم الموضوعات التي ركزت عليها المغازي هي موضوعات البطولة وصراع المسلمين مع الكفار ؛ وأنّها اتخذت من شخصيات النبي – صلى ا عليه وسلّم - وعلي- كرم ا وجهه - وجعفر بن أبي طالب – رضي ا عنه - ، وغيـرهم محاور تدور حولها حكايات هذه المغازي .

ولهذه الأسباب لم يطمئن المستعمرون لها وتنبّهوا إلى خطرهـا ، فـي هـذا السياق يذكر محمد الفاسي مثلا هذه الحقيقة في المغرب فيقول : « وقد كان رجال الاستعمار أيام الحماية يمنعون إنشاد هذه القصائد في الأسواق ، وكان المراقبـون إذا تقدم لهم أحد "المداحين" بطلب الإذن في السفر للتجول في المدن والقبائل قصد ترويج بضاعته أوّل ما يسألونه عنه : هل يحفظ الغزوات ؟ فإذا أجـاب بـالنفي

---

[613] روزلين ليلى قريش ، **القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربيّ** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1980 ، ص 106 .

أعطي الإذن وإلاّ منع ، لأنهم كانوا يخشون بعث العاطفة الوطنية والدينيـة فـي النواحي التي كانت ما تزال بعيدة عن أثر الدعوة الاستقلالية »[614] .

أمّا المصادر التي كان يستقي منها الرواة والأدباء الشعبيون مادّتهم التاريخيـة فهي بـعض الكتب التاريـخية التي تـ ـنسب لـبعض المـؤرخين المعـروفين، كالواقدي مثلا (-207هـ) صاحب كتاب المغازي ، والذي ينسب إليه أيضا كتاب " فتوح افريقية ".

وقد وقعنا على ثلاثة نصوص شعرية تدخل في باب شعر الغزوات (المغـازي) أولا للشاعر أحمد بن معطار يسمّى غزوة بدر وهي قصـيدة رباعيـة ، يبـدؤها الشاعر بمدح النبي - صلى ا عليه وسلم – فيذكر شمائله وصفاته ، ثم يعـرّج على مراحل دعوته حتي يصل إلى حادثة "غزوة بدر الكبرى" فيتوسع فـي ذكـر أسبابها وملابساتها . يقول الشاعر واصفا غزوة بدر :

جا للمديـ ـ ـنة حبيبي	وحماوه الانصار و قعد
واجتمعوا عن دين ربي	مهـاجر وأنصار توكد
جاهم خبر نتاع غصب	من مكّة مولاه قاصـد
بتجارة قريش يبنـ ـي	"باسفيان" ومـال مجهد
والعير بالاجمال تحبي	سايقـ ـ ـها للشام هوّد
اشرْ لاصْحابو النبـي	نا منكم في الراي واحد
الأصحاب بغوا النهب	قالوا لو: بيها اسّـجهد
ساروا ثلاثماية صاحب	عشرة والخمسة العدد
والخبر لمكة قريـب	راح لهم نذّار عـ ـوّد
قام بريحو ناض ينبي	واجتمعت قريش......
قال اباجهل: آ حبابي	هذايا نا ليه نقصـ ـد
عشر ماية خوذوا عقابي	نصفى "بدر" يكون موعد
للسحار يبان غلبـ ـي	ونجيبوه يطيع يسجـ ـد

[614] عبد الحميد بورايو، **البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري / دراسات حول خطاب المرويات الشفوية (الأداء - الشكل – الدلالة)** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1998 ، ص64.

والواضح هنا أن الشاعر يسعى من خلال نقله لأحداث غزوة بدر هذه القصيدة (الغزوة) إلى إرضاء الشعور الديني للمتلقين وتكريسه لديهم ، وهو يتكـئ علـى التاريخ الإسلامي ، شأنه في ذلك شأن قصص المغـازي التـي تعتمـد « علـى موضوعات مستمدة من التاريخ العربي الإسلامي ، وبالذّات من الأعمال الحربيـة التي قام بها الرسول – صلى ا عليـه وسـلم – وصـحابته ، وكـذلك بعـض الشخصيات البطولية العربية الأخرى مثل عنترة ، ويمثّل أدبـا ملحميّـا يتغنّـى بالبطولات الحربيّة »[615]. ويتّفقان أيضا على التّركيز على الصراع بين المسلمين والكفّار ، والتغنّي بانتصار جيش المسلمين الذّي يظهر هنا في قول الشاعر :

وتوفّت سبعين حربي	وابا جهل ابقى ممرمد
ومثلُها جابوه مسْبـي	ردم الكفر الدين وصْعد
وطلع سور الدين جابي	سور الكفر اهواه و تْهد

كما أنّ القصيدة تشبه القصّة الغزوة في إصباغ النص بصبغة مسرحية تبـدو في التركيز على الحوار الذّي يطبع النصّ بطابع أقرب إلى الواقعية التّـي تجعـل المتلقّي يتمثّل الحادثة وكأنّها تحدث أمام عينيه ... فتتوالى في القصـيدة المقـاطع الحوارية التّي تؤدّيها جماعة أو شخصية معروفة بعينها ، كما نلفي مثلا في قـول الشاعر :

والأصحاب بغوا النهب	قالوا لـ ـو : بيها اسّجْهد

وقوله :

قال با جهل : يا احبابي	هاذايـ ـ ـا نا ليه قاصد
عشر ماية خوذوا عقابي	نصفى "بدر" يكون موعد

وتستمد القصيدة جانبا من وظيفتها من واقعيتها التي تـرتبط بالسـياق التـاريخي التداولي الذي أبدعت في إطاره ، وهو نهايات القرن التاسع عشر الميلادي حيـث توق الناس إلى معرفة تاريخهم الإسلامي المجيد ، وحاجتهم إلى دفقة من الـروح البطولية التّي تحيي فيهم روح الشهامة والوثوب إلى الجهاد والدفاع عن الـوطن . لاسيما وأنّ هذه النّصوص تركّز على المواقع التّي تشهد انتصار المسلمين الأوائل

---

[615] عبد الحميد بورايو ، **البطل الملحمي..**، ص 63 .

وتبوُئهم لمكان السيادة . ولهذا فإنّ هذه العناصر الواقعية في نصـوص المغـازي سواء كانت شعرية أو قصصية ، « تتمثل في إسقاط الرواة مضامين رواياتهم على الواقع المعاش لجمهورهم، فالمغازي تتحدث عن مواجهة تقع بين مسلمين وكفار. ومن المؤكّد أنّ جمهور المستمعين - وهو يستمع إلى هـذه المغـازي - يحـدث عمليّة زحزحة للأحداث التاريخية، فتصبح كأنّها تصوّر هي بنفسها واقعه . وفـي هذه الحالة يصبح هو امتداداً لجيش المسلمين الأول ، ويصـبح مسـتعمر بـلاده صورة مكرّرة لجيش الكفّار »[616] .

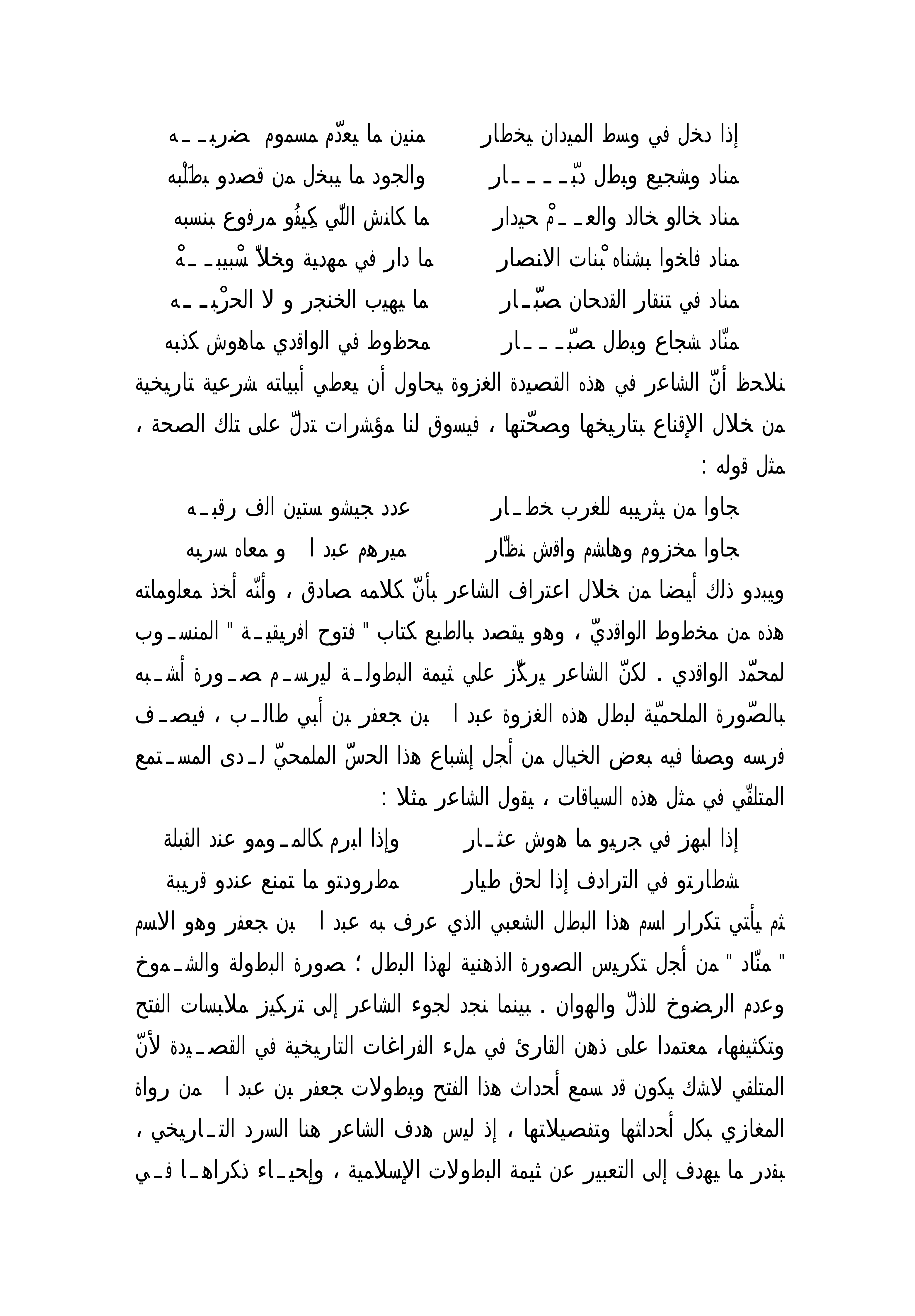
وهكذا يصبح التناص مع التاريخ الإسلامي العربي في هذه القصائد الغـزوات أو حتّى الحكايات الغزوات تناصاً هادفا ، وذا وظيفة شـعرية رمزيـة تأويليّـة ، فالشاعر والقاص يؤوّل واقعة المعاش ، ويرمز له لأنّه لا يسـتطيع أن يصـرّح مباشرة بضرورة مصارعة الكفّار الفرنسيين ، فيلجأ إلى التاريخ يستدعي أحداثـه ليفلسفها ، فيغيب النصّ التاريخي بإحداثياته في اللحظة نفسها التي يقال فيها لصالح نص ينتجه السياق الجديد الآني .. وتصبح عملية تعاطي المستمع المتلقّي للـنصّ هي الفاعلة ، وهي التي تعطي النص قيمته وأهميته .

نجد نموذجاً آخر من شعر المغازي يتمثل في قصيدة قصيرة لشاعر البـيّض محمد بيطار ، تحكي باختصار وتركيز قصّة الفتح الأول لشمال إفريقيـا ، يقـول الشاعر [617] :

يا الفارس نحكي لك واش صـــار	وواش داروا في السابق جيش عقبه
جاوا من يثريبه للغرب خطّـــار	عدد جيـشو ستيـــن الــف رقبه
جاوا مخزوم وهاشم واقش نظـار	ميرهم عــبد ا ومْعـــاه سربه
على احمـــر ما هـوش كيـدار	وركبة الزايـــخ فاتت كل ركَبه
على احمر محجل ما هوش عثّـار	واذا اْبرم كالمُـومُو عند الغلبـــه
شطارتو في التردّاف اذا لحق طّيّار	مطرودتو ما تمنع عنـــدو قريبه
راكبو عبد ا ماهـــوش حبّـار	ويطعن العقد منين يدير ركـــبه

[616] عبد الحميد بورايو ، **البطل الملحمي..**، ص 64.

[617] Cheikh si hamza boubakeur , **Trois poetes algeriens** , Op . cit , p 295



إذا دخل في وسط الميدان يخطار   منين ما يعدّم مسموم ضربـ ـه

مناد وشجيع وبطل دبّـ ـ ـ ـار   والجود ما يبخل من قصدو بطَلْبه

مناد خالو خالد والعـ ـمْ حيدار   ما كانش اللّي كِيفُو مرفوع بنسبه

مناد فاخوا بشناه ْبنات الانصار   ما دار في مهدية وخلاّ سْبيبـ ـهْ

مناد في تنقار القدحان صبّـ ـار   ما يهيب الخنجر و لا الحرْبـ ـه

منّاد شجاع وبطل صبّـ ـ ـ ـار   محظوط في الواقدي ماهوش كذبه

نلاحظ أنّ الشاعر في هذه القصيدة الغزوة يحاول أن يعطي أبياته شرعية تاريخية من خلال الإقناع بتاريخها وصحّتها ، فيسوق لنا مؤشرات تدلّ على تلك الصحة ، مثل قوله :

جاوا من يثريبه للغرب خطـ ـار   عدد جيشو ستين الف رقبـ ـه

جاوا مخزوم وهاشم واقش نظّار   ميرهم عبد ا   و معاه سربه

ويبدو ذلك أيضا من خلال اعتراف الشاعر بأنّ كلامه صادق ، وأنّه أخذ معلوماته هذه من مخطوط الواقديّ ، وهو يقصد بالطبع كتاب " فتوح افريقيـ ـة " المنسـ ـوب لمحمّد الواقدي . لكنّ الشاعر يركّز علي ثيمة البطولـ ـة ليرسـ ـم صـ ـورة أشـ ـبه بالصّورة الملحميّة لبطل هذه الغزوة عبد ا   بن جعفر بن أبي طالـ ـب ، فيصـ ـف فرسه وصفا فيه بعض الخيال من أجل إشباع هذا الحسّ الملمحيّ لـ ـدى المسـ ـتمع المتلقّي في مثل هذه السياقات ، يقول الشاعر مثلا :

إذا ابهز في جريو ما هوش عثـ ـار   وإذا ابرم كالمـ ـومو عند القبلة

شطارتو في الترادف إذا لحق طيار   مطرودتو ما تمنع عندو قريبة

ثم يأتي تكرار اسم هذا البطل الشعبي الذي عرف به عبد ا   بن جعفر وهو الاسم " منّاد " من أجل تكريس الصورة الذهنية لهذا البطل ؛ صورة البطولة والشـ ـموخ وعدم الرضوخ للذلّ والهوان . بينما نجد لجوء الشاعر إلى تركيز ملابسات الفتح وتكثيفها، معتمدا على ذهن القارئ في ملء الفراغات التاريخية في القصـ ـيدة لأنّ المتلقي لاشك يكون قد سمع أحداث هذا الفتح وبطولات جعفر بن عبد ا   من رواة المغازي بكل أحداثها وتفصيلاتها ، إذ ليس هدف الشاعر هنا السرد التـ ـاريخي ، بقدر ما يهدف إلى التعبير عن ثيمة البطولات الإسلامية ، وإحيـ ـاء ذكراهـ ـا فـ ـي

النفوس من خلال استدعاء شخصياتها ونماذجها من التاريخ الإسـلامي المجيـد ، وهذا من أجل ربط السياق التاريخي القديم بالسياق الحاضر الماثل أمـام المتلقـي الذي ارتبط بهيمنة المستعمر الفرنسي .

أمّا النصّ الثالث الذي يمثّل أنموذجاً لهذا النّوع (المغـازي) فهـو قصـيدة الشاعر قويدر التونسي التي رويت لنا في سيدي خالد ، وهي تحكي أيضـا عـن بطولة جعفر بن أبي طالب أثناء الفتح ، يقول الشاعر[618] :

صلوا صلوا على النبي الهادي	محمّد شفيعـنا في الـهـول
يا رسول ا نور ثمـادي	بابا فطيمة مـع البـتـول
اسمك يا إله بيـ ـ ـها بادي	على عبد ا نجـيب القـول
ابن جعفر ياك بو منـادي	ذا القصة فيها يصـير الهول
رْفـد سيفو وبكّـر غادي	للكفْرَهْ مادّي لْهـم رابُـول[619]
ماشي عن رجليه غير يدادي	وقاصد لتونس راح ليها طول
لقـى الاسوار موكّدة توْكاد	والبوّابة ترهـ ـ ـ ـب العقول[620]
ما حبّر ما خاف من الاعداد	جاز يدعّس بالعقل ومهـول[621]
صاب المليك في ميعـاد	قاعد عن كرسيه جـاه القول
حين قْرا جوابو تْرَجْ رْعَادِ	وما عجبوا ما فيه ذا الرابول[622]
لاقى للشواش و القُوعـاد:	شوفوا واش يحب ذا الرجول:
جيتوا صيّادين في الاوهـاد	والاّ فلاّيين باليَمُـ ـ ـ ـ ـول[623]
جيتوا حوّاسيـن في البلاد	والاّ مَشايَا زْمول قْفـ ـ ـول.
مانا صيّادين في الأوهـاد	مانا فلاّيين باليمـ ـ ـ ـ ـول
مانا حوّاسين في البـ ـلاد	مانا مشّايا زمـ ـ ـول قفول
جيت نعاذر فيـك بالتشهاد	تذكـرها والاّ الدماغ يزول.

[618] الراوي ابن الشاعر ، أخذنا منه القصيدة في بيته بسيدي خالد ، تاريخ : 21 ماي 2004 .

[619] رْفد : حمل – بكر غادي : ذهب مبكرا في الصباح – الكفره : الكفّار – مادّي : بمعنى أخذ معه – رابول : كلمة فرنسية rapport بمعنى تقرير .

[620] موكدة توكاد : أي أنّ الأسوار قوية شديدة .

[621] ما حبّر : لم تصبه حيرة – جاز يدعّس : مرّ دون خوف .

[622] حين قرأ الرسالة (جوابو) ارتعد خائفا ، ولم يعجبه ما في هذا التقرير (من صيغة التهديد فيه) .

[623] والاّ فلايين : أو جئتم تطلبون عشبا لأغنامكم .

نا جيشي قوة كثيـ ـر اعدادِ   وانتم يا العريب غيـ ر قلول.
نْطق عبد ا ذا الوكّـ ـ ـاد   لعْنك ا يا منْـ ـ ـ ـ ـعول
حْنا نصرتنا من الجـ ـ ـواد   ونحكوكم حك نعـ ـت سبـ ـول[624]
نزلت على الكفار كل انكاد   امرار عليهم العيش من ذا القول
زل ليهم الفـ ـيش والتقناد   ورايسيهم ثَم بقى مـ ـ ـخذول.
"يمينة" في سـ ـورها و ارفاد   وسرايتها جابية في الطـ ـول[625]
نظرت ليه وشافـ ـت بالافناد   وقالت:عبد ا صحيح القـ ـول
قالت لو ....   فيسع تعزم بيه ذا الرجـ ـول
جاها عبد ا بلا قُـ ـوّاد   يترهوج ما حّبْـ ـش المرسول[626]
طلع دروج صعاب في التهوادِ   برج مقوس بالذهب معـ ـمول[627]
قالت يمينة : كثير سعـ ـادي   تونّسـ ـت بصاحـ ـب الرسول
بيه نهترف ياك في رقـ ـادي   مكتـ ـوب ا في الجبا منزول
طال الحال الزين في التكباد   لاصحابو مـ ـا دار ذا الرجول
دز القمري ساع في الاوهاد   يا حاذق الاطيار ذا الرجـ ـول
أدّي ذا العنوان شور اسيادي   لاخوالي واعمـ ـام تقصد طول
أخْوالي واعْمام حْساب اعدادِ   عشرين وربعة حسـ ـاب جمول

الظاهر أنّ الشاعر بولنوار التونسى يختار من هذه الغزوة الناحية الخاصـة بعبد ا ابن جعفر الذى اكتسب فى هالة من البطولة لدى الناس ؛ ويخاط الشـاعر هاهنا بين الحقائق التاريخية التى يستقيها من روايات الفتوحات المستمدة من كتاب " فتوح إفريقية " للواقديّ ، وبين عناصر إضافية يقتضيها سياق الإلقاء ، وتزيد في شعرية القصيدة ، وتجعلها مناسبة داخل السياق التداولي ، كما يظهر تأثّرها ببعض الثيمات التّي يركز عليها كتاب الفتوح ، مثل تعريج الشاعر على إعجـاب بنـت

[624] نحن نصرتنا من الله الجواد ، وسننعركم كما تفرك السنابل بالأيدي .
[625] يقصد بنت الملك ، ويصفها بطول القامة .
[626] جاءها عبد الله بدون قادة او حرس ، يتبختر .
[627] صعد سلما عاليا ، وبه برج مصنوع من الذهب .

الملك النصراني بشخصية عبد ا بن جعفر[628] . لكن الشاعر يسمح لنفسه أيضـا بأن يضيف من عندياته كاختيار اسم " يمينة " لبنت الملك ، وهذا ليصبغ تجربتـه الشعرية بصبغة واقعية تأثيرية، حيث تغدو هذه القصيدة أشبه بالمسرحية الشعرية المطبوعة بطابع ملحمي بطولي من خلال التركيز على إعطاء أسماء للشخصيات (يمينة) مثلا ، وكذا إعطاء أهمّية خاصّة للحوار الثريّ الذّي يحقّق الإمتاع ، كما يضمن شد أنظار الجمهور المستمع بالتّركيز على الوظيفة التواصلية لهذه الغزوة. خاصة وأنّ القصيدة معزّزة ومدعّمة بعناصـر لهـا علاقـة بالبيئـة الطبيعيـة والاجتماعية للشاعر و الجمهور المتلقي على حد سواء .

لنتأمل كيف توصف الأحداث ، ويتخلّلها الحوار الذي يكتسب أهمية كبيرة في القصيدة ، يقول الشاعر:

صاب المليك في ميعـ ـ ـادِ	قاعد في كرسيه جال القـ ـ ـول
حين قرا جوابه ترج ارعادى	وما عجبوا ما فيه ذا الرابـ ـول
لاقى للشواش والقوعـ ـ ـاد:	شوفوا واش يحب ذا الراجـ ـول
جيتوا صيادين في الاوهـاد؟	ولا فلاّيين باليامـ ـ ـ ـ ـ ـول ؟
جيتوا حواسين في البـ ـلاد	ولا مشايا زمول قفـ ـ ـ ـ ـول
مانا حوّاسين في البـ ـ ـلاد	مانا فلاّيين باليامـ ـ ـ ـ ـ ـ ـول
جيت انعاذر فميك بالتشهـاد	تذكرها والاّ الدماغ يـ ـ ـزول
ناجيشى قوة كثير اعـ ـداد	وانتم ياالعريب غير قْلـ ـ ـولْ
انطق عبد ا ذا الوكّـ ـاد	لعْنك ا يا منعـ ـ ـ ـ ـ ـ ـول
... احنا نصرتنا من الجـ ـواد	ونحكوكم حك نعت سبـ ـ ـول
نزلت على الكفّار كُلْ انكاد	امرارْ عليهم العيشْ من ذا القول

[628] لعل الأمر يتلق بابنة جرجير ملك تونس في ذلك الزمن ، والتي قال فيها عبد الله بن الزبير أثناء معركة سبيطلة :

يا ابنة جرجير تلفي نحلتك	لقيت بالنحلة ثكلى أبتك
لتأخذنّ في الطريق عقبتك	لتسقين شرماء قربتك

شر عجوز بالحجاز ربتك

- العربي دحو ، **الشعر المغربي من الفتح الإسلامي إلى نهاية الإمارات الأغلبية والرستمية والإدريسية (20 هـ -230 هـ)**، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994، ص 123.

وهكذا تعطى للحوار الدائر بين عبد ا والملك أهمية في وضع المتلقـي فـي سياق التاريخ والأحداث التي حدثت ، وهذا يصبغ القصـيدة بصـبغة مسـرحية ضرورية داخل السياق التداولى لهذا النوع من القصائد / الغزوات . كما نلاحـظ أنّ هناك فقرات تتخلّل هذا الحوار لتسنده ، وهي تتعلـق بوصـف ردود أفعـال الشخصيات وانفعالاتهم وتصرفاتهم قبل الحوار أو أثناءه أو بعده ، كمثـل قـول الشاعر واصفا حالة الملك بعد أن قرأ الرسالة :

حين قرا جوابو ترج ارعاد   وما عجبو ما فيه ذا الرابول

لاقي للشواش والقوعـ ـادِ   شوفوا واش يحب ذا الرجول

أو قول الشاعر وصفا لرد فعل عبد ا بعد تهديد الملك :

انطق عبد ا ذا الوكّـاد   لعْنك ا يا منْعـ ـ ـ ـول !

ووصفه أيضا لحالة الملك وحاشيته بعد تأكّدهم من عزم عبد ا وأصحابه علـى غزوهم:

نزلت عالكفّار كل أنكاد   امرار عليهم العيش من ذا القول

نلاحظ أيضا في القصيدة استعمال الشاعر لتقنية الالتفات التّـي تتمثّـل فـي التّغاضي أحيانا عن بعض التفاصيل الدقيقة في الوصف ، أو بغضّ الطرف عـن بعض الحوارات التّي يرى الشاعر أنّها غير ضرورية ، أو أنّ ذاكـرة المتلقـي وذهنه ستملأ فراغاتها ، لأنّ الشاعر يدرك أنّ القصيدة / الغزوة لا تتحمّل أحيانـا الإيغال في الملابسات والدقائق من الأمور التي تتحمّلها الغزوة النثرية . نلفي هذا الالتفات في قول الشاعر مثلا:

لاقى للشوّاش والقـ وعـاد   شوفوا واش يحب ذا الرجول

جيتوا صيّادين في الاوهاد   والاّ فلاّيين باليمـ ـ ـ ـ ـول

والحقّ أنّ بين هذين البيتين تفاصيل وملابسات ، منها أمر عبد ا بالدخول على الملك وغيرها، وهي الملابسات التي يمكن أن نجدها في كتاب فتوح إفريقية حين يذكر صاحبه الواقدي ما يلي : «... فدخلوا على الملك ، وقالوا له أنّ شابا حسـن الوجه من أصحاب محمّد قد آتى إليك ، ولا شك أنّه من هذا الجيش الـذي نـزل على المهدية فقال : أدخلوه فدخل بابا بعد باب حتى استكمل عشرين بابا مختلفـة

(...). ولما دخل عبد ا   على الملك قام له إجلالا وتعظيما ، وقال له : أيّها الشاب ، لا شكّ أنّك من نسل محمّد لأنّ صفتك كصفته ، قال له : أنا ابن عمّه .. »[629] .

ويضمّن الشاعر أيضا قصيدته بعض العناصر الواقعية التّـي تنتمـي إلـى الإطار البيئي الطبيعي والاجتماعي الذي ينتمي إليه هو وجمهور المتلقّـين (فـي سيدي خالد) ، حين يقول مثلا :

جيتوا صيّادين في الاوهاد   والاّ فلاّييـ ـن اليمول

جيتوا حوّاسين في البـلاد   والاّ مشّايا زْمول قفول

وهي عناصر تنتمي إلى النشـاط الاقتصـادي لمنطقـة الشـاعر وخصائصـها الاجتماعية، ودورها مهمّ في القصيدة ، إذ تساعد في دعم الجانب التواصلي بـين الشاعر والجمهور.

ويراعي الشاعر أيضا عنصرين لا يقلاّن أهمية عن العنصر السابق ، وهمـا التبئير على ثيمتي البطولة ، والجانب العاطفي (حوار عبد ا   مع بنت الملك) . فيذكر أهمّ صفات البطل ، وهي في نظر الشاعر الشجاعة وعدم الخوف والجبن :

ابن جعفر ياك بو منـ ـ ـادي   ذا القصة منها يصير الهـول

ارفد سيفو و بكر غـ ـ ـادي   للكفره مادّي لهـ ـ ـم رابول

ماشي عن رجليه غير يدادي   وقاصد تونس راح ليها طول

لقى الاسوار موكـده تـوكاد   والبوابة ترهب العقـ ـ ـ ـول

ما حبّر ما خاف من الاعداد   جاز يدعّس بالعقل و مهـول

لكن هذا النوع من الشجاعة المرتبطة بهذا البطل الشعبي "بومناد" أو عبد ا   بـن جعفر هي شجاعة تحمل بعدا دينيا ، لأنّ صاحبها يمثّل رمزا من رموز البطولـة الإسلامية الذين عرفوا في التاريخ من أمثال علي وحمزة وغيرهم ، ولهـذا « إذا كانت الشجاعة صفة يمكن أن يتصف بها الأفراد العاديّون ، فإنّ شـجاعة البطـل الشعبي تتميز بخصوصيتها ، لا لأنّها تعدّ جِماع شجاعة الجماعة فحسـب ، بـل لأنّها – قبل كل شيء – مستمدّة من القوة الإلهية ، فالبطل فيض مـن نبـع تلـك

[629] محمد الواقدي ، **فتوح إفريقية** ، ج 1 ، التجاني المحمدي (صاحب مطبعة ومكتبة المنـار) ، تونس ، 1966 ، ص 6.

القوة. وهو تيّار متدفق لا يصمد أمامه إلا الحق والعدل والخير . وهـو لا يهمـه الموت ؛ لأنّ بطولته تأكيد للحياة والموت على السّواء »[630] .

ولهذا يصرّ الشاعر على تأكيد هذه الحقيقة في سياق عرضه لمظاهر بطولة عبـد ا بن جعفر حين يقول :

نْطق عبد ا ذا الوكّـاد لعْنكْ ا يا منعـــول

حْنا نصرتنا من الجـوّاد ونحكّوكم حك نعت سبول

مؤكّدا أنّ بطولته وشجاعته مستمدّة من إيمانه بنصر ا للمسلمين علـى الكفّـار. وتتعاظم هذه الهالة من البطولة والملحمية حين يصيغ الشاعر على هذه الشخصية من خياله من الصفات غير الواقعية مثل قوله :

عن عبد ا نورْ يشْعل قادي قمْرًا شعْشعْ بانْ شاوْ هْلولْ[631]

وفي هذا الإطار نفسه ، يعطي الشاعر أهمّية لثيمة الفرس التّـي لا تخـرج عـن كونها من متعلّقات البطولة والشجاعة ، كما أنّها تؤدّي هنا دورا جماليا تأثيريّا في المتلقين، خاصة من خلال خاصية التكرار الشعري التّي يوظّفها الشاعر في وصفه لسرج فرس عبد ا بن جعفر ، إذ يقول :

شد السرج على أحمر جـوادِ سرْجو بالفضّة وذهب شعُولْ

سرجو في السرمة يجيب اعداد نْعاجْ وفتيانها ورْخـــول

سرجو في السومة يجيب اعداد بقرات وثيرانها وعجـول

سرجو في السومة يجيب اعدادِ بكرات وبعدانها و جمـول[632]

سرجو في السومة يجيب اعداد امْهارْ وعوْداتها وخيـول[633]

سرجو في السومة يجيب اعداد دْوالي وعيونها ونخـول[634]

سرجو في السومة يجيب اعّدادِ قد الشّامْ مع الصّحُرْ وتْلولْ

والمعلوم أنّ التكرار الصوتي صفة جوهرية من صفات الشعر لا تتاح في النثـر. وهي تؤدي وظيفة جمالية تكثيفية للإيقاع ، كما تتيح شدّ انتباه المتلقّي والتبئير على

---

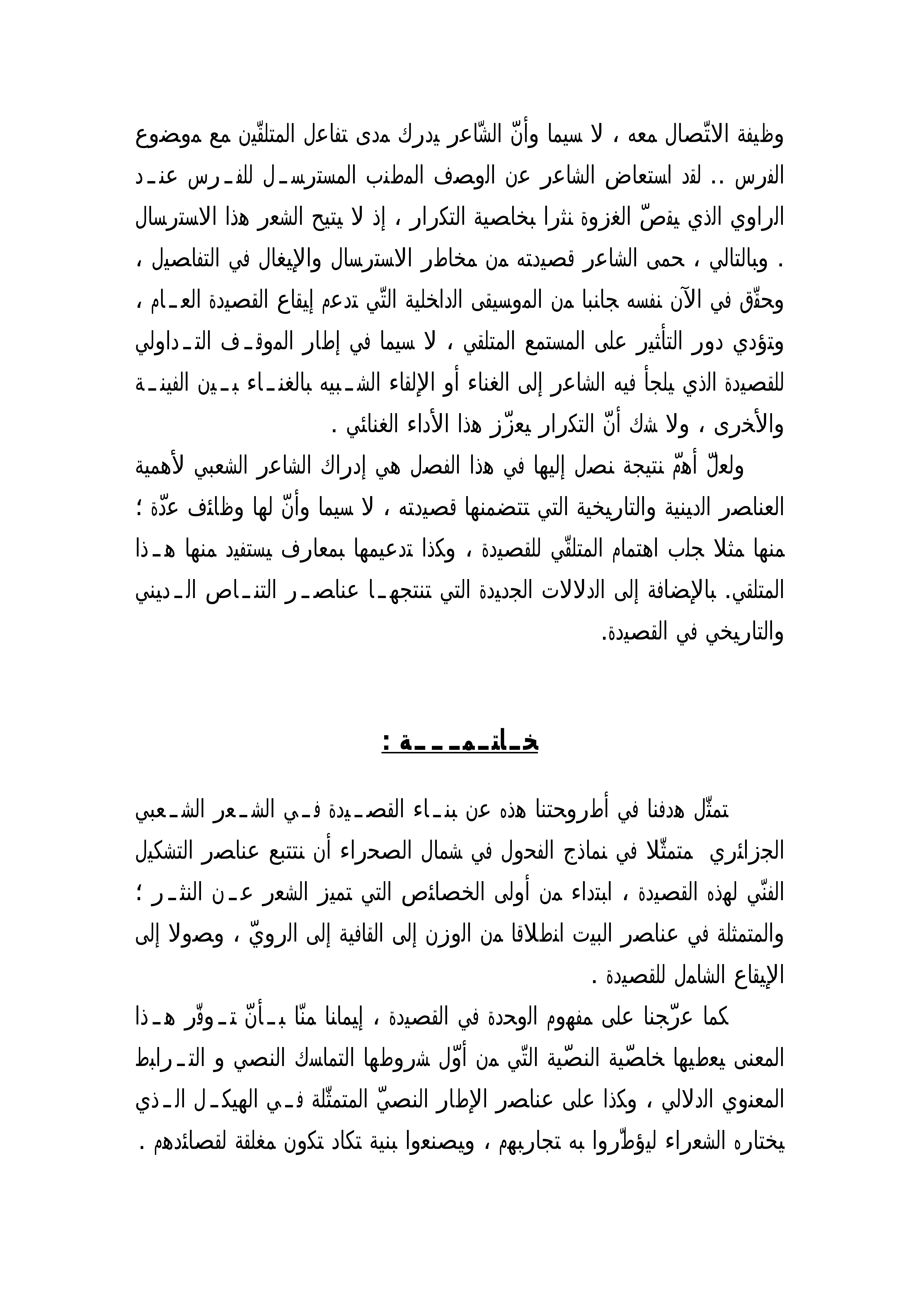
[630] نبيلة إبراهيم ، **من نماذج البطولة الشعبية في الوعي العربي** ، ص 14 .

[631] عن عبد الله نور يشتعل وقادا ، مثل القمر الذي يظهر في أوله هلالا .

[632] بكرات : جمع بكْرة وهي الناقة – بعدانها : أولادها الذين أبعدوا عنها ، الفصيل .

[633] المهرة : الفرس ، أي أنثى الحصان .

[634] دْوالي : جمع دالية ، دوالي العنب .



وظيفة الاتّصال معه ، لا سيما وأنّ الشّاعر يدرك مدى تفاعل المتلقّين مع موضوع الفرس .. لقد استعاض الشاعر عن الوصف المطنب المسترسـل للفـرس عنـد الراوي الذي يقصّ الغزوة نثرا بخاصية التكرار ، إذ لا يتيح الشعر هذا الاسترسال . وبالتالي ، حمى الشاعر قصيدته من مخاطر الاسترسال والإيغال في التفاصيل ، وحقّق في الآن نفسه جانبا من الموسيقى الداخلية التّي تدعم إيقاع القصيدة العـام ، وتؤدي دور التأثير على المستمع المتلقي ، لا سيما في إطار الموقـف التـداولي للقصيدة الذي يلجأ فيه الشاعر إلى الغناء أو الإلقاء الشـبيه بالغنـاء بـين الفينـة والأخرى ، ولا شك أنّ التكرار يعزّز هذا الأداء الغنائي .

ولعلّ أهمّ نتيجة نصل إليها في هذا الفصل هي إدراك الشاعر الشعبي لأهمية العناصر الدينية والتاريخية التي تتضمنها قصيدته ، لا سيما وأنّ لها وظائف عدّة ؛ منها مثلا جلب اهتمام المتلقّي للقصيدة ، وكذا تدعيمها بمعارف يستفيد منها هـذا المتلقي. بالإضافة إلى الدلالات الجديدة التي تنتجهـا عناصـر التنـاص الـديني والتاريخي في القصيدة.

خـاتـمـــة :

تمثّل هدفنا في أطروحتنا هذه عن بنـاء القصـيدة فـي الشـعر الشـعبي الجزائري متمثّلا في نماذج الفحول في شمال الصحراء أن نتتبع عناصر التشكيل الفنّي لهذه القصيدة ، ابتداء من أولى الخصائص التي تميز الشعر عـن النثـر ؛ والمتمثلة في عناصر البيت انطلاقا من الوزن إلى القافية إلى الرويّ ، وصولا إلى الإيقاع الشامل للقصيدة .

كما عرّجنا على مفهوم الوحدة في القصيدة ، إيمانا منّا بـأنّ تـوفّر هـذا المعنى يعطيها خاصّية النصّية التّي من أوّل شروطها التماسك النصي و التـرابط المعنوي الدلالي ، وكذا على عناصر الإطار النصيّ المتمثّلة فـي الهيكـل الـذي يختاره الشعراء ليؤطّروا به تجاربهم ، ويصنعوا بنية تكاد تكون مغلقة لقصائدهم .

انتقلنا بعد ذلك إلى بنية المتخيل في شعر هؤلاء الشعراء ، لنـدرس أهـمّ الأشكال البلاغية رواجا في القصائد ، وكذا بعض الوظائف التي تؤديها في سياق هذا الشعر. دون أن ننسى الصورة الرمزية بوصفها جزءا مهمّا من بنية التعبيـر الصوري لدى الشاعر الشعبي ، و التي تعبر عن أهم عناصر السياق الإدراكـي والذهني للشاعر والمتلقي على حد سواء .

وفي آخر باب ، انصبّ اهتمامنا على ظاهرة التناص في القصيدة الشعبية، إذ تعدّ الروافد التّي يعتمد عليها الشاعر -سواء كانت أدبية أم فنّية أم تاريخيـة أم معرفية- مكوّنا أساسيا ومهمّا من مكوّنات القصيدة .

ومن كل هذه المباحث التي وقفنا عليها وصلنا إلى مجموعة مـن النّتـائج والاستخلاصات ، لعلّ أهمّها :

1- إنّ الشاعر الشعبي يعطي أهمّية كبرى لتوفّر خاصّية الوزن في بناء قصيدته ، هذا الوزن يدرك أكثر وبوضوح عن طريق تحليل مقاطع القصيدة ، إذ نجد توحّدا في عدد المقاطع في كل شطر (عشارية غالبا) . كما أنّنا نجد توازيا في ترتيب هذه المقاطع و تسلسلها أفقيا بين كل أشطر القصيدة ؛ بما في ذلك وقوع المقاطع المتزايدة الطول في موقع واحد في الأشطر (مثلا بين الشطر الأول للبيت الأول، والشطر الأوّل للبيت الثاني).

2- الشاعر الشعبي مدرك لدور القافية كشرط من شروط الشعرية ، وإن كان قـد يتساهل أحيانا في بعض شروطها مثل قضية الوصل .

3- تعكس حركة الإيقاع وأصواته في قصائد الشعراء الشعبيين قدرةَ هذا العنصر على ترجمة حركة الذّات المبدعة وإيقاعها وصوتها داخل القصيدة . بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية التي تتكثف و تتدعم عن طريـق مختلـف عناصـر الإيقـاع ، ولاسيما خاصّية تكرار وحدات صوتية بعينها في القصيدة الواحدة .

4- لقد كان الشاعر الشعبي مدركا لمفهوم القصيدة وبنيتها ، بدليل اهتمامه الكبير بالنص الإطار للقصيدة (المطلع و المقدمة و التخلص والخاتمة) ، وكـذا تـوافر عناصر النصّية من تماسك لغوي ظاهر على مستواها السطحي ، و ترابط معنوي يظهر على مستوى البنية الدلالية العميقة للقصيدة ، والتي كثيرا مـا يُعتمَـد فـي

توفيرها على المعرفة الخلفية لجمهور المتلقين وعلى السياق التداولي الذي يجمـع الشاعر بهم . و لعلّ ما يؤكّد هذا الإدراك لوحدة القصيدة إصرار الرواة والشعراء دائما على ضرورة قراءة القصيدة أو الاستماع إليها كاملة غير منقوصة، لأنّ في تجزيئها إلغاء للمعنى الحقيقي لمفهوم القصيدة .

5- عكست الصورة الشعرية الموظّفة من لدن الشاعر الشعبي قدرة كبيرة علـى توظيف اللغة لخدمة الأغراض الفنّية وترجمة التجارب الشعورية ، عـن طريـق الانزياح عن اللغة التواصلية العادية لصالح لغة شعرية مضمّخة بالايحاء بالدلالات التي أراد الشاعر ترجمتها وتوصيلها إلى المتلقين . كما عكست مخيّلة ثريّة تمتح من عناصر الواقع الطبيعي و الاجتماعي الذّي عاش في كنفه الشاعر الشعبي .

6 - استمد الشاعر الشعبي كثيرا من رموزه من مخيّلـة موغلـة فـي التـاريخ والحضارة العربية؛ ومتمثلة للسياق الاجتماعي والنفسي والتاريخي للمتلقّين . ولهذا فكثير من الرموز الشعرية ولاسيما المتعلقة بالمرأة رموز تعكس سيرورة وتواصل الأجيال الأدبية ، ابتداء من شعراء الجاهلية ومرورا بالشعراء الهلاليين الذين كان لهم الفضل ربما كان لهم الفضل في إيصال كثير من الرموز التي ما زالت تتواتر عند الشعراء الشعبيين . كما أنّ هناك رموزا لها علاقـة بالسـياق الاجتمـاعي والطبيعي الذي ينتمي إليه الشاعر والمتلقون على حد سواء . وهنا تؤدي الرمـوز دور التواصل بين عنصري العملية الأدبية (المبدع والمتلقي)، كما أنّها قد تسـهم في إحكام بنية القصيدة ما دامت مستمدّة من البيئة نفسها ومن السياق نفسه .

7- وتعزى لظاهرة التداخل النصي أدوارٌ مهمة في القصيدة الشعبية ، ابتداء من أهميتها في إيجاد حد أدنى من التقاليد الأدبية (خاصة على مستوى الصور الشعرية المتواترة عند الشعراء) ، أو دورها في صبغ القصيدة بأهمية ، خاصّة في فترات تاريخية معينة ؛ كما هو الحال بالنسبة إلى قصيدة المغازي التـي تقاطعـت مـع أحداث تاريخية ماضية لتقيم نوعا من الإسقاط على واقع تاريخي عاشته الجزائـر تحت نير الهيمنة الأجنبية .

8- استطعنا من خلال هذا البحث أن نجمع ميـدانيا مجموعـة مـن النصـوص الشعرية الشعبية من خلال التعامل مع الرواة في مناطق عديدة ، ولا شك فـي أنّ

لهذه النصوص أهمية كبيرة ، سواء بوصفها المادة التي اعتمدناها في الدراسة والتحليل ، أو في كونها جديرة بالتدوين والحفظ من الضياع بوصفها تعكس جانبا من تراثنا الثقافي الشفوي الذي تهدّده أخطار الاندثار إذا لم يدوّن ويطبع وينشر .

9- ونحسب أنّ من فضول الكلام أن نذكّر بأهمّية مثل هذه النصوص الأدبية (الموجودة في الملحق) والتي يعود أغلبها إلى النصف الثاني للقرن التاسع عشر والنصف الأول للقرن العشرين لدارس تاريخ هذه الظاهرة الأدبية وجمالياتها ، ولدارسي التاريخ العام والتاريخ الثقافي للجزائر ولدارسي علم النفس والاجتماع والأنتروبولوجيا ونقاد الأدب ، إذ يمكن حقّا أن تستثمر في كل هذه الحقول العلمية، وإذا كان البعض لا يدرك أهميتها اليوم ، فسيأتي يوم تعطى لها الأهمية التي تستحقها .

فهرس المصادر و المراجع

1) القرآن الكريم

أ- المصادر :

المصادر المطبوعة

2) ابن كريو ، الديوان ، تح: إبراهيم شعيب ، نشر المحقق نفسه ، ط2 ، الأغواط ، 2004 .

3) ابن خلوف الاخضر، الديوان ، تح : محمد بخوشة ، ابن خلدون للنشر ، تلمسان ، 2001 .

المصادر الشفوية

4) بوهلال عبد القادر ، متقاعد ، 70 سنة ، المجبارة (20 كلم جنوب الجلفة) .

5) تونسي بولنوار (ابن الشاعر تونسي الزبير) ، فلاح ، 51 سنة ، سيدي خالد (بسكرة).

6) حرّان مصطفى ، إطار متقاعد من مديرية الثقافة – الأغواط – 54 سنة ، الأغواط .

7) سعدون أحمد ، موظف بدائرة سيدي خالد ، 46 سنة ، سيدي خالد .

8) عليات أحمد بن المداني بن بن عزوز (ابن أخ الشاعر محمد بن عزوز) ، فلاح ، 75 سنة ، سيدي خالد .

9) عمارة الحاج ، موظف ، 42 سنة ، سيدي خالد .

10) قمّاشة الشيخ (حفيد الشاعر محمد بلخير) ، فلاح ، 85 سنة ، عين كـرمس – ولايـة تيارت -.

11) الكربوب أحمد (المرحوم) ، تاجر متقاعد ، الجلفة .

المراجع :

12) إبراهيم ، نبيلة . الدراسات الشعبية بين النظرية و التطبيق ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، 1994 .

13) . من نماذج البطولة الشعبية في الوعي العربي ، ندوة الثقافة والعلـوم ، ط 1، دبي ، سبتمبر / أكتوبر 1993.

14) ابن الأنباري ، أبو بكر محمد بن القاسم شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تـح : عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، دت .

15) ابن خلدون ، المقدمة ، ط 7 ، دارالقلم ، بيروت ، 1409 / 1989 .

16) ابن ذريل ، عدنان . اللغة والبلاغة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 1983

17) ابن الشيخ ،التلي . دور الشعر الشعبي الجزائري فـي الثـورة التحريريـة (1830 . 1945) . الجزائر : المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع ، 1983 .

18) . منطلقات التفكير في الأدب الشعبي . الجزائر : المؤسسـة الوطنيـة للنشر و التوزيع ، 1990.

19) أبو ديب ، كمال. الرؤى المقنّعة / نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئـة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986 .

20) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصـه ، تـح : عفيف نايف حاطوم ، دار صادر ، ط 2 ، بيروت ، 2006/1427 .

21) الأخفش . كتاب العروض ، تح : سيد البحراوي ، دار شـرقيات ، ط01 ، القـاهرة ، 1998 .

21) أدونيس . كلام البدايات ، دار الآداب ، ط01 ، بيروت ، 1989 .

22) إسماعيل ، عز الدين . الأدب العباسي / الرؤية و الفن ، بيروت ، دار النهضة 1975 .

23) الباهلي ، عمرو بن أحمر . شعره ، جمع وتح : حسين عطوان ، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق ، د.ت .

24) البحراوي ، سيد ، العروض وإيقاع الشعر العربي / محاولة لإنتاج معرفة علميّة ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ، 1993 .

25) البطل ، علي ، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري / دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس ، ط2 ، 1401 / 1981 .
26) بنيس ، محمد . الشعر العربي الحديث / بنياته وإبدالاتها ، ج1 (التقليدية) ، دار توبقال للنشر ، ط01 ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1989 .
27) . ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، ط1، بيروت ، 1979 .
28) بورايو ، عبد الحميد (إشراف) ، القصص والتاريخ / التمثيل الرمـزي لحقـب مـن التاريخ الاجتماعي الجزائري ، المركز الوطني للبحث في عصور ما قبـل التـاريخ وعلـم الإنسان والتاريخ ، الجزائر ، 2006 .
29) . البطل الملحمي والبطل الضحية فـي الأدب الشـفوي الجزائري/دراسات حول خطاب المرويّـات الشـفوية (الأداء– الشـكل–الدلالـة) ، ديـوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1998.
30) بوعزيز ، يحيى . ثورات الجزائر فـي القـرنين التاسـع عشـر والعشـرين ، ج1 ، منشورات متحف الوطني للمجاهد، ط2 ، الجزائر ، دت .
31) تامر ، سلوم . نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشـر والتوزيـع ، ط1، اللاذقية، 1983 .
32) التنوخي ، أبو يعلى عبد الباقي عبد ا بن الحسن (القاضي) . كتاب القوافي ، تـح : عوني عبد الرؤوف ، مطبعة الحضارة العربية ، القاهرة ، 1975 .
33) التوحيدي ، أبو حيان وابن مسكويه ، الهوامل والشوامل ، تح : أحمد أمين ، السيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1370 / 1951 .
34) الجاحظ . البيان والتبيين ، ج01 ، تح: عبد السلام هارون ، دار الفكر ، بيروت ، دت.
35) . الحيـوان ، ج3 ، تـح: عبـد السـلام هـارون ، دار الجيـل ، بيـروت ، 1996/14140 .
36) جبوري ، يحيى . الشعر الجاهلي / خصائصه وفنونـه ، مؤسسـة الرسـالة ، ط07 ، بيروت ، 1994/1415 .
37) الجراري ، عباس بن عبد ا . الزجل في المغرب (القصيدة) . الرباط : جامعة محمد الخامس، 1969 .
38) . في الإبداع الشعبي ، مطبعة المعارف الجديدة ، ط 01 ، الرباط، 1988/1408 .

39) الجرجاني ، عبد القاهر . دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تح : محمد عبـده ومحمـد الشنقيطي ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، ، دت .
40)   . أسرار البلاغة ، تح: هـ . ريتر، مطبعة وزارة المعـارف ، استنبول، 1954 .
41) الحاتمي ، أبو محمد بن الحسن الكاتب ، الرسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطّيّـب المتنبّي وساقط شعره ، تح : محمد يوسف نجم ، دار صـادر ، و دار بيـروت ، بيـروت ، 1385 / 1965 .
42) حفني ، عبد الحليم . مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية ، الهيئة المصـرية العامـة للكتاب ، 1987 .
43) الحلي ، صفي الدين . العاطل الحالي والمرخّص الغالي ، تح : حسين نصّـار ، الهيئـة العامّة المصرية للكتاب ، القاهرة ،1971.
44) خرفي ، صالح . شعر المقاومة الجزائري ، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ، دت.
45) خريف ، محي الدين . الشعر الشعبي التونسي / أوزانه وأنواعه ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس (ليبيا) ، 1991 .
46) خفاجي ، عبد المنعم . الشعر الجاهلي . ط 3 ، بيروت دار الكتاب اللبناني ، 1980 .
47) خليل ، إبراهيم . النص الأدبي / تحليله وبناؤه / مدخل إجرائـيّ ، دار الكرمـل ، ط1، عمان (الأردن) ، 1995 .
48) خمري ، حسين . الظاهرة الشعريّة العربية / الحضور والغيـاب (دراسـة) ، اتّحـاد الكتّاب العرب، دمشق ، 2001 .

49) الداية ، فايز . جماليات الأسلوب / الصورة الفنّيـة فـي الأدب العربـي ، دار الفكـر المعاصر ، ط 02 ، دار الفكر ، دمشق ، بيروت ، 1996 .
50) دحو ، العربي . الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962 ، ج 1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989.
51)   . الشعر المغربي من الفتح الإسلامي إلـى نهايـة الإمـارات الأغلبيـة والرستمية والإدريسية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994 .
52) ذهني ، محمود . الأدب الشعبي العربي/ مفهومه ومضمونه . مطبوعات جامعة القاهرة ، الخرطوم ، 1393/ 1972 .

53) ركيبي ، عبد ا . الشعر الديني الجزائري . ط1 ، الجزائر : الشركة الوطنية للنشـر و التوزيع. 1401 /.1981

54) رومية ، وهب . الشعر والناقد / من التشكيل إلى الرؤيا ، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنون والآداب، الكويت ، رجب 1427 / 2006 .

55) زايد ، علي عشري . استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربـي المعاصـر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1417 / 1997 .

56) زكريّا ، فؤاد . مع الموسيقى ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1991 .

57) سعد ا ، أبو القاسم . تاريخ الجزائر الثقافي ، ج 4 ، دار الغرب الإسـلامي ، ط 2 ، بيروت ، 2005 .

58) سعيد ، خالدة . حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) ط1/ بيروت : دار العودة، 1979 .

59) شكري ، غالي . أدب المقاومة ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ط 2، 1979 .

60) شوقي عبد الحكيم . دراسات في التراث الشعبي ، الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب ، القاهرة ، 2005.

61) الشكعة ، مصطفى. الأدب الأندلسي / موضوعاته وفنونه ، دار العلم للملايـين ، ط3 ، بيروت ، 1975 .

62) صالح ، أحمد رشدي . الأدب الشعبي ، مكتبة النهضة المصـرية ، د ط ، القـاهرة ، .1971

63) الصباغ ، مرسي . قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي ، الإسـكندرية : دار الوفـاء لدنيا الطباعة والنشر ، 2002 .

64) الصويان ، سعد العبد ا . الشعر النبطي / ذائقة الشعب وسلطة النص ، دار السـاقي ، ط1 ، بيروت ، 1421 / 2000 .

65) ضيف ، شوقي . الفن ومذاهبه في الشعر العربـي . ط7 ، القـاهرة : دار المعـارف ، ..1969

66) طبانة ، بدوي . قضايا النقد الأدبي ، معهد البحوث والدراسـات العربيـة ، القـاهرة ، 1971.

67) الطرابلسي ، محمد الهادي . تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب ، تونس ، 1992 .

68) الطوانيسي ، شكري. مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنّة / دراسة فـي بلاغة النصّ ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1998 .

69) الطيب ، عبد ا ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصـناعتها ، ج2 ، (فـي الجـرس اللفظي) ، دار الفكر ، بيروت ، 1970 .

70) عبد الدايم ، صابر . موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطـور . ط3 ، القـاهرة : مكتبة الخانجي ، 1413 /1993 .

71) عبد الرحمن ، نصرت . الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجـاهلي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمّان (الأردن) ، 1985 .

72) عبد اللطيف ، محمد حماسة . البناء العروضي للقصيدة العربية ، دار الشروق ، ط 1 ، القاهرة، 1420 / 1990 .

73) عبد ا محمد حسن . الصورة و البناء الشعري . القاهرة : مكتبة الدراسات الأدبية (دار المعارف) ، 1981 .

74) عجينة ، محمد . موسوعة أساطير العرب / عن الجاهلية ودلالاتهـا ، دار الفـارابي ، بيروت ، العربية ، تونس ، ط1 ، ج1 ، 1994 .

75) عز الدين ، حسن البنا . الشعرية والثقافة / مفهوم الوعي الكتابي وملامحه فـي الشـعر العربي القديم ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، الدار البيضاء ، 2003 .

76) عزام ، محمد . النص الغائب / تجليات التنـاص فـي الشـعر العربـي (دراسـة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .

77) العسكريّ ، أبو هلال الحسن بن سهل . ديوان المعاني ، ج1 ، عن نسخة محمد عبده و محمد محمود الشنقيطي ، مكتبة المقدسي ، القاهرة ، دت .

78) . كتاب الصناعتين / الكتابة والشعر ، تح : علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبـراهيم ، المكتبـة العصـرية ، صـيدا (بيـروت) ، 1986/1406

79) عصفور ،جابر أحمد . مفهوم الشعر / دراسة في التراث النقديّ ، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة ، 1982 .

80) العطار، سليمان . شرح المعلقات السبع (تبسيط للشروح القديمة مع تحليـل ودراسـة). القاهرة : دار الثقافة للنشر و التوزيع ، 1988 .

81) العقبي ، صلاح مؤيد . الطرق الصوفية والزوايا في الجزائر / تاريخها ونشاطها ، دار البراق ، بيروت ، 2002 .

82) العلوي ، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني ، كتاب الطراز / المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل ، ج3 ، تح : جماعة من العلماء بإشراف الناشر ، دار الكتـب العلميّة ، بيروت ، 1400/ 1980 .

83) عيد ، رجاء . لغة الشعر / قراءة في الشعر العربي المعاصـر ، منشـأة المعـارف ، الإسكندرية ، 2003 .
84) العيد ، يمنى . في معرفة النص ، منشورات دار الآفـاق الجديـدة ، ط2 ، بيـروت ، 1405/ 1985.
85) الغذامي ، عبد ا . الخطيئة والتكفير / من البنيوية إلى التشريحية ، النـادي الأدبـي ، ط01 ، الرياض ، 1985.
86) فخر الدين ، جودت . الإيقاع والزمان / كتابات في نقد الشعر ، دار الحرف العربـي ، ط01 ، بيروت ، 1995 .
87) فضل ، صلاح . النظرية البنائية في النقد الأدبي ، الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1978.
88) يحياوي ، رشيد . شعرية النوع الأدبي / في قراءة النقد العربي القديم ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1994 .
89) قاسم ،سيزا . القارئ والنص / العلامة والدلالة ، المجلس الأعلـى للثقافـة ، مدينـة 6 أكتوبر (مصر)، 2002 .
90) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ، تح: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، ط03، القاهرة
91) القرطاجني (أبو الحسن حازم) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي ، ط2 ، بيروت ،1981 .
92) قريش ، روزلين ليلى . القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي . الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية ،.1980
93) القزويني ، الخطيب . الإيضاح في علوم البلاغة ، تح: عبد القادر حسين ، مكتبة الآداب ، القاهرة، 1996 .
94) القلقشندي ، أبو العباس أحمد ، صبح الأعشى في صناعة الإنشـا ، ج 6 ، دار الكتـب الخديوية ، القاهرة ، 1333 / 1955.
95) لكعيبي ، شاكر . لغة الشعر/ دراسات في الشعرية والشعراء ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ط1 ، الرياض ، 2003/1413 .
96) مجاهد ، أحمد . أشكال التناص الشعري / دراسة في توظيف الشخصـيات التراثيـة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
97) محمد ، إبراهيم عبد الرحمن . الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية و الموضوعية) . بيروت دار النهضة العربية ، 1980/1400 .
98) المرزوقي ، محمد . الأدب الشعبي في تونس : الدار التونسية للنشر ، 1967.

99) المسيري ، عبد الوهاب . اللغة والمجاز / بين التوحيد ووحدة الوجود ، دار الشروق ط1 ، القاهرة ، 2002/1422 .

100) مفتاح ، محمد . دينامية النص (تنظير و إنجاز) . ط1 بيـروت : المركـز الثقـافي العربي ، 1987 .

101) الملائكة نازك. قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط 8 ، بيروت ، 1989 .

102) منير ، وليد . النصّ القرآني / من الجملة إلى العالم ، المعهد العالمي للفكـر ، ط02 ، القاهرة ، 1997 .

103) النعاس ،علي وزياني ، عبد القادر. تنبيه الحفـاد بمناقـب الجـداد بمنطقـة الجلفـة وضواحيها ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، 2004 .

104) نصار ، حسين . الشعر الشعبي العربي . ط2 ، بيروت : منشورات إقرأ ، 1980.

105) الواقدي ، محمد . فتوح إفريقية ، ج1 ، مطبعة ومكتبة المنار ، تونس ، 1966 .

106) يحياوي ، رشيد . شعرية النوع الأدبي / في قراءة النقد العربي القديم ، إفريقيا الشرق ، ط 1، الدار البيضاء .

107) ياس ، جلول و الحفناوي ، أمقران . المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون . الجزائر دار : دار رحاب ، د . ت .

108) يونس ، عبد الحميد . الهلالية في التاريخ و الأدب الشـعبي . ط2 ، القـاهرة ، دار المعرفة . 1968 .

المعاجم

109) أبو خازم ، أنور فؤاد . معجم المصطلحات الصوفية ، مكتبة لبنـان ناشـرون ، ط1 ، بيروت ، 1993 .

110) الجوهريّ . الصحاح ، تح: إميل يعقوب ومحمد طريقي ، ج 06 ، دار الكتب العلمية ، ط01 ، بيروت ، 1999/1420.

111) الزبيدي . تاج العروس من جواهر القاموس ، ج10 ، تح : ابراهيم التـرزي ، وزارة الإعلام الكويتية ، 1972/1492 .

المراجع المترجمة

112) بارت ، رولان ، قراءة جديدة في البلاغة القديمة ، تر : عمر أوكان ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، 1994 .

113) سولوكوف ، يوري . الفلكلور (قضاياه وتاريخه) تر : شعراوي ، حلمي و حواس ، عبد الحميد . القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1971.

114) كريسطيفا ، جوليا . علم النص ، تر : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الـدار البيضاء، 1991 .
115) كوهين ، جون ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقـال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1986 .
116) لوتمان ، يوري. تحليل النص الشعري ، تر: محمد أحمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي ، ط1 ، جدة، 1999/1420 .
117) مكليش ، ارشيبالد : الشعر والتجربة ، تر: سلمى خضـراء الجيوسـي ، دار اليقظـة العربية ، بيروت، لبنان ، 1963 .
118) يونج ، والتر ج . الشفاهية والكتابية ، تر: حسن البنا عز الـدين ، عـالم المعرفـة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، 1404/ 1994 .

المجلات والدوريات

119) إبراهيم ، نمر موسى . توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، عالم الفكر ، ع 2 ، مجلد 33 ، أكتوبر – ديسمبر 2004 .
120) الأسدي ، عبد الستار . التناص السرقة الأدبية والتأثّر / بارت ، كريستيفا ، بـاختين ، والنقاد العرب المحدثون ، كتابات معاصرة (فنون وعلوم) ، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية ، مجلد 11 ، تموز- آب 2001 .
121) بوزيدة ، عبد القادر . " فان دييك وعلم النص " . اللغـة و الأدب (مجلـة أكاديميـة يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها بجامعة الجزائر) . عدد 11 . (محـرم 1418 /مـاي 1997) .
122) توفيق قريرة ، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي ، عالم الفكـر ، ع 2 مجلد 32 ، اكتوبر- ديسمبر 2003 .
123) الجراري ، عباس عبد ا . رأي في مفهوم الأدب الشعبي / بين الفردية و الجماعية ، ندوة التخطيط لجمع و تصنيف و دراسة الأدب الشعبي - 11-15 صـفر 1405 / 8-4 نوفمبر 1984 ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج ، الدوحة ، 1985 .
124) ربابعة ، موسى . النسيب في مقدّمة القصيدة الجاهليّة في دراسات المستشرقين الألمان ، مجلة مجمّع اللغة العربية ، مجلد 69 ، ربيع الآخر ، 1425/تشرين الأول (أكتوبر) 1994 ، دمشق .
125) حسين ، جميل عبد المجيد. علم النص / أسسه المعرفية وتجلّياته النصية ، عالم الفكر ، ع 02، مج 32 ، أكتوبر/ديسمبر 2003 .

126) سامي ، الرباعي ، البنائية والتحليل الأدبي ، الفيصل ، ع 103 ، سـنة 09 ، محـرم 1406 ، تشرين الأول / أكتوبر 1985 ، ص 28 .
127) سبيل ، عبد العزيز . ثنائية النص / قراءة رثائية مالك بن الريب، عالم الفكـر، مجلـد 27،ع1 ، يوليو /سبتمبر 1988 . المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت .
128) ستتكيڤيتش ، ياروسلاڤ . ابن قتيبه وما بعده / القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجـه البلاغية للرسالة ، تر: مصطفي رياض ، فصول (مجلة النقد الأدبي) ، مجلـد 06 ، 024 يناير / فبراير / مارس 1986 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص 74 .
129) السرغيني ، محمد ، عن تجنيس الشعر الشفوي ، عالم الفكـر ، مجلـد 29 ، ع 20 أكتوبر 2000 ، المجلس الأعلى للثقافة ، الكويت .
130) سيد ، حامد حريز . تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي ، نـدوة التخطـيط لجمـع و تصنيف ودراسة الأدب الشعبي 11-15 صفر 1405 / 8-4 نوفمبر 1984 ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج، الدوحة ، 1985 .
140) صلاح قنصوة ، أنطولوجيا الإبداع الفنّي ، فصـول ، مجلـد 10 ، ع 3-4 ، ينـاير 2002 ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة .
141) قاسم عبده قاسم ، الشعر والتاريخ ، فصول ، مج 3 ، ع 2 ، يناير/ فبرايـر/ مـارس 1983 .
142) عبد العظيم ، محمد . ماهية النص الشعري / إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، 1415/ 1994 .
143) عشتار ، محمد داود . تقنية التوازي في الشعر الحديث ، الموقـف الأدبـي ، اتحـاد الكتاب العرب، دمشق ، ع 421 ، 2006 ، السنة 35 .
144) كالار ، جوناثان ، ما الأدب ؟ وهل للأدب أهمية ؟ الكرمل ، فصلية ثقافية ، وؤسسـة الكرمل الثقافية ، رام ا (فلسطين) ، ع 80 ، صيف 2004 .
145) مجلة آمال عدد خاص بالشعر الملحون ، المؤسسة الوطنيـة للكتـاب وزارة الأخبـار 1969 .
146) مرسي ، أحمد علي . الأدب الشعبي العربي / المصطلح وحدوده ، مجلة فنون شعبية ، ع21 ، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1987 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
147) مصلوح ، سعد. نحو أجرومية للنص الشعري / دراسة في قصيدة جاهلّية ، فصـول (مجلة النقد الأدبي) مجلد 10 ، ع 1 - 2 ، يوليو ، 1991 .
148) مهنا ، غراء . الشعر الشعبي ، مجلة فنون شعبية ، ع52 ، يوليو /سـبتمبر 1996 . القاهرة الهيئة العامة المصرية للكتاب .

المراجع الأجنبية

149) Arnaut(interprete militaire), histoire d'ouled nail , revue africaine , N°17, 1873.
150) Boubakeur , Si Hamza, Trois poetes Algeriens, Tome 2 , Edition Masonneuve et Larose , Paris , 1990 .
151) Boukhoubza , M'hamed . L'agro-pastoralisme en Algerie , SNED, Alger, 1982.
152) Bouzar , Wadi . La mouvance et la pause (regards sur la sociètè algerienne) , SNED , Alger , SD, 1983 .
153) cheurfi , Achour . Dictionnaire Encyclopedique de l'Algerie (culture,politique,societe,histoire,personnalites,lieux,evenements) , ANEP, Alger , 2007 .
154) Culler , Jonathan . The pursuit of signs sémiotics,literature,deconstruction) , Routledge , London and New york , 2001.
155) De villaret , Françoit . Sciecles de steppe / Jallon pour l'histoire de Djelfa , dactilographiè .
156) Lamine , Ahmed . La poesie populaire Algerienne à Sidi khaled et sa region – wilaya de Biskra – Algerie de 1850 à 1950 et ses relation avec le patrimoine culturel Arabo-Islamique , These de doctorat de 3 e cycle sous la derection de M ame le prof Jean Molines , sept 1983 , Univèrsitè d' Aix – Marseille (Faculté des Lettres).
157) Mangin . histoire de laghouat , Revue africaine, 1895, N°39,p35.
158) Mourad ,Yelles Chaouche . Le Hawfi / Poesie feminine et tradition orale au Maghreb , OPU , alger , 1990 .
159) Newton , K.M . Twentieth- century literary theory , s.martin's press , 2 nd ed , New york , 1997.
160) Saad Abdallah Sowayan . Nabati poetry / The oral poetry of Arabia , The Arab Gulf State Folklore Centre , Doha , 1985 .
161) Tahar , Ahmed . La poesie populaire Algerienne (Mulhun) / Rythme, metres , et formes , SNED , alger , 1975 .
162) Todorov , Tzvetan . les genres du discours , collection poetique, edition le seuil, Paris, 1978.

ABSTRACT

The Algerian popular poem , espicially that of the sahara , is a type of poem which has to be given more importans in terms of studying and collecting . During many previous years , many famous poets always tried to develop it , and this gave them special honour and respect among people . In addition , they became popular . Thus , one of the aims of this thesis is to study the causes of this popularity and the social power that the poems carry.

We also found it important to focus on searching for problematical question of how the poetic elements and the artistic structure can be found in the corpuscle which collected , through concentrating on important elements . This latter is used to form the poem . They are :

- The elements structuring the poem starting with the intonation , the rhythm and the rhyme , and finishing with the unity that characterised it .

- The structure of the poetic image with all its rhetorical forms such as comparison , metonymy , metaphor , and in terms of its modern view without neglecting the symbolic image and its roles .

- The phenomen of intertextuality with its various moral , historic and religious types .

مقدمة الملحق

يضمّ الملحق الشعري مجموع القصائد الشعرية التي اعتمدنا عليها في دراستنا وتحليلنا للشعر الشعبي وبنائه الفني . وقد تم جمع هذا الملحق طوال أكثر من سنتين من خلال البحث الميداني الذي اقتضى منّا التنقّل إلى مجموعة من المناطق (في الجلفة – الأغواط – بريّان في غرداية – عين كرمس في تيارت – ورقلة سيدي خالد في بسكرة) . كما اعتمدنا على بعض النصوص المدونة والنشورة على غرار ديوان ابن كريّو الذي نشره إبراهيم شعيب ، وكتاب ثلاثة شعراء جزائريين لسي بوبكر حمزة الصادر بالفرنسية .

وقد عمدنا إلى ذكر القصائد المختارة لشعراء المتن كاملة في الملحق ، كما تبنينا الترتيب التاريخي لهؤلاء الشعراء ؛ اعتمادا على ما جمعناه من معلومات عن حياتهم ، وهذل لكي نتيح للمهتم بتاريخ الشعر الشعبي الجزائري أن يطّلع على تطوّر الظاهرة .

واهتماما منّا بهؤلاء الشعراء الذين يعدّ نتاجهم الشعري جزءا من تاريخ الجزائر الثقافي والأدبي ، فقد أوردنا في هذا الملحق ترجمة لحياة هؤلاء الشعراء قبل أن نورد شعر كلّ واحد منهم .

ونود أن نتقدم بالشكر الجزيل لكلّ الرواة الذين غمرونا بكرمهم ومساعدتهم واهتمامهم ، وكان لهم الفضل - بعد الله تعالى- في ظهور هذا الملحق الشعريّ إلى الوجود .

الشاعرأحمد بن معطار

ولد الشيخ ا د بن معطار ببادية زاغز الزعفران ا لفة خلال السنوات العشر الأو من القرن التاسع عشر ، حفظ القرآن ودرس مبادئ العلوم الإسلامية بزاوية سيدي علي بن اعمر بطولقة بسكرة، انتقل إ زاوية الشيخ ا ختار بأولاد جلال بسكرة ، ووسع مـن معارفـه العلـوم الإسلامية ، حيث أخذ عن الشيخ ا ختار الطريقة الر انية رفقة ا شايخ : عبد الر ن بن سليمان ، و د بن أ القاسم مؤسس زاوية ا امل ، والشريف بن الأحرش .

بعد رجه من الزاوية التحق بعش ته اولاد سي أ د ليعلم القرآن الكر والعلوم الدينيـة ، وكان يقوم أيضا بفض الا اعات بفضل شخصيته القوية وكلمته ا سموعة ، وبلغت شهرته حـاكم مدينة ا لفة آنذاك ، فاستدعاه وعينه مكرها قاضيا عل ا دينة ، لكنه بعد فترة أقنع بذكائه ا ـاكم عل أن يعفيه من ا همة .

تو سنة 1873 حسب بعض الروايات ... ودفن با كان ا سمّى ء الزينة الا تقع على بعـد 7 كلم ال ا لفة . بلغت قصائده 114 قصيدة تيمنا بعدد سور القرآن الكر .[635]

القصيدة الأولى[636]

لا إلـــه إلا ا لا إلـــه إلا ا	لا إله إلا ا يادايم ياحنـــــــــان
يا ربي يا خالقنـا يا بـــــــاري	يارزاق الكل العاقل والحيـــــوان
يا رزاق الحوت في مياه البحـــر	متكفل بالرزق في السابق مضمـــان
يا عاطي وحنين جبار الكســـــر	حن علينا يالحنـــان المنـــــان
انت الراحم رحمتك سبقت بكـــري	ما اوسعها لاهل الكباير و العصيـان
انت السايق سقتني لما نـــــدري	حكمك سايقني مع قاسي الاوْطـــان
شفت الصحرا ما عفستها مدّةْ عمْري	زينةْ مفلا كُلْهَا عْلُبْ واسْحَـــــانْ
جزْنا عالوصـــالْ وثِنْيّةْ يفْـــري	عشّينا في قرْبها عند المسيـــــان[637]
خْضينا على أم الخشب وقت العصـر	على المسقم عنقها صالحْ يزيـــان[638]

---

[635] علي النعاس وعبد القادر زياني ، **تنبيه الحفاد بمناقب الجداد بمنطقة الجلفة وضواحيها** ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، 2004 ، ص 28-29.

[636] أخذنا قصائد أحمد بن معطار عن الراوية المرحوم أحمد الكربوب ، في بيته بحي السعادة بالجلفة في 25 -26-27 / 12 / 998 .

[637] الوصال – ثنية يفري : أسماء أماكن .

[638] أم الخشب – المسقم : أماكن .

شفنـا واد اثـارْ ما ازيـن ذا القطـرِ   حتى اخيابر شاد الما للعطشـ ـ ـان[639]

جات سريْقـ ـة في هـ ـوانا في السّفْرِ   ما ازينْ هذا البر لامّات الخرفـ ـان[640]

ما هو بـ ـ ـرْ مْرُوجْ يفْلاه البَقْـ ـ ـ ـرِ   ما يصلح ذي البر لخْـ ـلالَ الفُرقان

تزهى في الصحرا اِذا عاد المطْـ ـ ـرِ   ما ازْينْها بارْماثْ وعلاب وويـ ـدان

جفنة ورق نبْتْ في هذا البـ ـ ـ ـ ـ ـر   فيه العلقة والليلقة والضمـ ـ ـ ـران[641]

ما انبت هذا الوطن للشجره وامـ ـ ـري   وطْزيوَة مُرادْ لاماتْ الحّيْـ ـران[642]

جيت لبري وعدت في الظلمة سـ ـاري   تْلْفْ عُرفي من لواويز وكيفـ ـ ـ ـانْ

لقصر تماسيـ ـن رحنـ ـا في السّتْـ ـرِ   طلينا شَفْنَـ ـا صوامع فيه تْبـ ـ ـ ـانْ

الحقنا نلقـ ـاو جوامـ ـ ـ ـع للذكـ ـ ـر   فيها ناس بنورها تقرا القـ ـ ـ ـرآن

فيهـ ـا سيّـ ـ ـدْ حابـ ـ ـو رب الـ ـدار   اللي زار بنيتو يغدى كفْيـ ـ ـ ـ ـانْ

لا تزهدش يا ابني ذاوي القـ ـ ـ ـ ـدر   ذوك احباب الشيخ سقّايْ العطشـ ـان

اللي خارج وطنو كان متعـ ـ ـ ـ ـرّي   ولابس ثوب من راشي كتّـ ـ ـان[643]

ادخلنا ذي الوطن باسباب القـ ـ ـ ـدر   وخْرَجْنَا من برنا باذن الرحمـ ـان

مابيّا ذا الناس شينه نا بـ ـ ـ ـ ـ ـاري   ومسلّمْ لعْبادها حرْ ووُصْفـ ـ ـ ـانْ[644]

حتى احْنا في برنا ناس الخيـ ـ ـ ـ ـرِ   ياسر فينا يـ ـا ابني ناس البرهان

في الشارف سادات صلاّحْ كْبـ ـ ـارِ   والجلفة فيها مدارس للقـ ـ ـ ـ ـرآن

مصاغر يقراوْا سورة البكـ ـ ـ ـ ـري   من الحمد لسورة البديـ ـ ـ ـ ـان

والاذان ينوض من قبـ ـ ـ ـل الفجـ ـر   يحذر للوقت والما للحمّـ ـ ـ ـ ـ ـان

عنّو تبكي العيـ ـن لك ان تـ ـ ـ ـدري   دمع الدم قليل حوبا ياشومـ ـ ـ ـ ـان

يباتـ ـوا ركّاعْ مـ ـ ـن قبل الوتـ ـ ـر   بعد طلوع الشمس قربة في رمضان

سي بلقاسم[645] شادْ شرح البخـ ـاري   والـ ـع بتفسير سورات القـ ـ ـ ـرآن

شْعل نورْ ضْوا على جميع القُطْـ ـرِ   هب الريح اطفاه مصباحو كي بـ ـان[646]

فرض الموت أدات يوشرفة صبري   طوّل فقْدُو زاد وحشو يا الاخـ ـ ـوان

ما تعداش عليه جيـ ـ ـ ـران الكفر   يشفع في العصاة واصحاب النيـ ـران

---

[639] واد آثار – خيابر : أسماء أماكن – مازين : ما أجمل – شاد الما : بمعنى أنّ المكان يحمل الماء .

[640] سريقة : اسم مكان – في هوانا : في طريق سيرنا .

[641] بمعنى أنّ هذا المكان يحوي أنواعا كثيرة من الأعشاب على غرار : العلقة والليلقة والضمران ...

[642] طزيوة : مكان توجد فيه عين ماء تقصدها القوافل ، والإبل (الحيران) .

[643] راشي كتان : الثوب القديم المهترئ . الشاعر يقصد نفسه لأنّه خرج من وطنه ، فهو يصف حاله .

[644] يقول: إني لا أقصد أن أقدح في أهل هذه المناطق ، وأشهد لهم بالصلاح ، أبيضهم وأسودهم – الوصفان : جمع وصيف في الدارجة ويعني الرجل الأسود .

[645] يقصد الشيخ محمد بن بلقاسم شيخ زاويه الهامل ومؤسسها (ولد 1823 ، وتوفي في 1896) .

[646] يقصد وفاة الشيخ (هب الريح اطفاه ...) .

ماذا يربح من عشق في المختـ ـارِ   الدنيا والدين في جامع الاخـ ـ ـوان
الراحـ ـة في برْهـ ـم خير القـ ـدر   فيه الما والحرث وبلاد الحُطْبـ ـانْ

القصيدة الثانية

الـلـهْ الـلهْ يـ ـ ـ ـا ربّي   يا مـ ـالكْ النـاسْ واحـ ـدْ
صـل عـ ـن طـه العربـي   وسلّمْ عليـ ـه الامجـ ـ ـ ـد
والآل اللـي ليه قـ ـ ـرّبْ   منهم مسْلـم بيه شهّـ ـ ـ ـدْ
والرضى عن كـل صحْـبِ   والعالـم واللّي مقلّـ ـ ـ ـ ـدْ
ذي الصلاة بغير حسـ ـ ـب   ولا نهايـ ـة ولا حـ ـ ـ ـد
كما صلـ ـى ا علـيه رب   وآمر بها كل واحـ ـ ـ ـ ـ ـد
صلاتـ ـو تمحـ ـي الـذنب   وتعلّي الدرجـ ـهْ وترفـ ـ ـدْ
صـلاتـو ثـانـ ـي تـربي   من صلى عليه يسعـ ـ ـ ـ ـد
وتقـيم بـمقام قطبـ ـ ـ ـي   اذا لم يكـن شيـخ يوجـ ـ ـد
هكـذا قالهـ ـا الكتـ ـ ـب   في حديث صحيح سنـ ـ ـ ـد
فضْلُو فوق كـ ـ ـلْ نَبِـ ـي   ينـ ـ ـال منو المَـ ـ ـ ـ ـدَدِ
هو قبضـ ـة من نور ربـي   قال تكـ ـون كانت أحمـ ـدِ
آدم ما هو ليـ ـ ـ ـ ـهْ آبِ   سـ ـابقْ من قبلو مبعّـ ـدْ
وسبحـ ـان ا ربـ ـ ـ ـي   يفعـ ـل ما يشـ ـاء يريـدْ
يتفكّـ ـرْ من ليه قلـ ـ ـ ـب   في الدنيـ ـا قداه أمـ ـ ـ ـدِ
لولا هـ ـ ـو يـا احبابـ ـي   مكـ ـانش ذا الكـون يوجَـدْ[647]
آدم خلقـ ـ ـو من تـ ـراب   الآدامـ ـي منـ ـو تولـ ـ ـد
عاصي والولـ ـي ونـابـي   شـ ـرف الانبيـا الواحـ ـد
يتفكّـ ـر من ليـ ـ ـ ـه قلْبِ   مـ ـا يخلـق ربـي الـواحد
في السمـ ـا قـ ـ ـدرة لربي   مسمـ ـوكـ ـة بغيـر عمـد
والنجم اللـ ـي يبـ ـان ثقب   والشمس البيضـا توقّـ ـ ـ ـد
هَذُوكَ مـن نـور حبّـ ـ ـي   طـ ـه بولنـ ـوار الامجـ ـد[648]

---

[647] يستمد الشاعر هنا في هذا البيت وسابقه من تراث الصوفية ، الذين تكلموا عن الحقيقة المحمدية ، فقالوا إنّ حقيقة النبي كانت قبل آدم وأنه سبب هذا الوجود ....

[648] هذا من أثر الصوفية أيضا حيث ذهبوا إلى أنّ نور النجوم وضياء الشمس مستمدة من نور النبيّ .

يتفكّـ ـر من ليـ ـه قلـ ـب   في الأرض وعـلاه ترْكـ ـ ـدْ
عن ثـ ـور وحـوت اسبابِ   ملك فريـ ـد يديـ ـه ويشَـ ـدْ[649]
وارسـاهـا بجبـ ـ ـال ربي   فيهـ ـا كي الاوتـ ـاد تنشـد
ماذا يخلـ ـق في تـ ـ ـراب   معـ ـاش سكنـ ـة لقاعـ ـ ـد
من يظنـ ـى فيهـا يربـ ـي   انس وجـ ـن ومـ ـا تولـ ـد
مـن شـ ـاو الدنيـ ـا لعقبى   حتى تهـ ـدف دولـ ـة احمد
للدنيـ ـا هـ ـ ـ ـو الآب   وتوخّـ ـر ان صـ ـ ـار ولـ ـد
كـ ـ ـانْ الاّ نـور مخبـّـي   ينتقـل من حـ ـد الى حـ ـد
ان يوصل تجـ ـ ـال ربـي   للـ ـوقت اللـ ـي ليـه متحد
في دولـ ـة قريش صـابي   واخلـ ـق فيهـ ـم زاد ولـد
وحليمـ ـة جاتـ ـو تربـي   في ابن سعـ ـد **ان** شاف الحد
واخـ ـرج في صبيان لعبي   حتـى جـ ـاوه امـلاك قُصدْ
شقـ ـوه وغسلـ ـوا القلـب   وامـ ـلاوه بايمـ ـان واحـد[650]
وكبر جـ ـاه رسـول ربّي   وابعـ ـث لـ ـو جبريـل هود
قالّـ ـوا: راك انـت حبيبـي   واختـ ـرتك عن كل واحـ ـد
قوم انذر من ليـك قربـ ـي   يتـ ـرك مـ ـا هـو كان يعبد
اوّل وحيـو جا بـ ـرعـب   وتْدثـّـ ـر بالثـ ـوب واهمـد
واسمع صوت كـلام عربـي   يـ ـا مـ ـدثر قوم وارشـ ـد
قـ ـ ـل انـا رسـول ربي   نعلمكـ ـم باللـ ـه واحـ ـ ـد
قولي صدق بغيـر كـ ـ ـذب   والنبـ ـي عـ ـالقوم شاهـ ـد
نا راني بالخيـ ـ ـر ننبـ ـي   مـ ـن صـ ـ ـدق بيا وشهـد
ما يصـ ـلاش نـار لهبـي   يدخـ ـ ـل للجنـ ـ ـة ويخلـد
أبـا جهـ ـ ـل و أبـا لهْب   والكافـ ـ ـر با جـ ـ ـ ـاحد
قـال: اتّبـ ـع ديـ ـن أبـي   ذا الســ ـاحـ ـ ـ ـر منّا يبعد
واجتمعـو في البيت حزبـي   وافترقـ ـ ـوا عالـ ـراي واحد

---

[649] كان يعتقد أنّ الأرض راكدة فوق قرني ثور ، يقول الثعلبي النيسابوري (ت 427 هـ) في كتابه عرائس المجالس : « ثم بعث الله من تحت العرش ملكا هبط إلى الأرض حتى دخل تحت الطبق السابع منها ، ووضع الأرض على عاتقه ، وإحدى يديه في مشرقها والأخرى في مغربها ، وما زالت يداه باسطتين قابضتين على قرار الأرضين السبع حتّى ضبطها . ولم يكن لقدمي هذا الملك موضع قرار ، فأهبط الله تعالى من أعلى الفردوس ثورا له سبعون ألف قرن ، وأربعون ألف قائمة ، وجعل قرار قدمي الملك على سنامه ، لكنّ القدمين لم تستقرّا ، ....الخ » . نقلا عن : مصطفى علي الجوزو ، **من الأساطير العربية والخرافات** ، دار الطليعة ، ط1 ، بيروت ، 1397 / 1977 ، ص ص 61 – 62 .

[650] يقصد حادثة شق صدر النبي صلى الله عليه وسلم من طرف الملائكة حين كان في بادية بني سعد .

والنجـ ـد ملعـ ـ ـون ربي   إبلـ ـ ـ ـيس الناري يفسـّ ـ ـد

عن سبع شبـ ـان قضبـ ـي   غيـ ـر اللـ ـ ـي سيفـ ـو مهنّد

يمشوا ليه بحـ ـال حـ ـرب   والمسكـ ـن هـ ـا ويـ ـن يـ ـرقد

واعلمـ ـو في الحيـ ـن ربـ ـي   يخـ ـرج ما يـ ـ ـراه واحـ ـد

ابا بكر معاه صحبـ ـ ـ ـي   لجبـ ـل حيـ ـره ليـ ـه يقصـ ـد

وسكن داخـ ـل غار مخبي   عنكبـ ـوت عليـ ـه سـ ـ ـدّد

كي قصـ ـد بيـ ـت الشـ ـب   صـ ـابوا غيـ ـر علـ ـي مسند

نطقولـ ـو بكـ ـلام جابـ ـي   يـ ـا ذا النايم قـ ـ ـوم واقعـ ـد

هاويـ ـن اللـ ـي قـ ـال نبي   جوبهـ ـ ـم بجـ ـواب **موفـ ـد**

جدو في اعقابـ ـو الطلبـ ـي   واعمـ ـ ـاهم عنـ ـو الواحـ ـد

خلفهم وامشـ ـى لطيبـ ـه   وسكنهـ ـ ـا وبـ ـنى المسجـ ـد

معجـ ـزاتو يـ ـا احبابـ ـي   جملـ ـ ـة ياسـ ـ ـر ليس تنعد

في ليلـ ـة الاسـ ـرا عجوبـ ـي   لسبـ ـع سماوات يصعـ ـ ـد

وسرادقاتو حجوبـ ـ ـ ـ ـي   واسـ ـراهم في ليـ ـل واحد

وجبريل مـ ـ ـع النبـ ـي   وابلـ ـغ منتهـ ـاه واتحـ ـد

زاد المنـ ـاجـ ـ ـ ـاة ربـ ـي   مقامـ ـ ـو ماراه واحـ ـ ـد

قال امرتـ ـك يـ ـ ـا النابي   قيـ ـ ـ ـام وركعـ ـة وتسجد

بخمس صلوات تنبـ ـ ـي   قـ ـ ـل لامتـ ـ ـك باه تعبد

تـ ـذري عن خمسين حسبي   حسنة بالعشـ ـرات **وازيـ ـد**[651]

هذي مـ ـن نعمـ ـات ربـ ـي   للشاكـ ـ ـر ربـ ـ ـ ـي يحمد

في كل سما صـ ـ ـاب نبي   عرفـ ـوه بفضلـ ـ ـو تفـ ـرد

واجمعهـ ـ ـ ـ ـم للقاه ربي   في المسجـ ـد الاقصـ ـى الموعد

ليهم صار امـ ـ ـ ـام قطب   صلـ ـى بالجميـ ـ ـع الامجد

جـ ـا للمدينـ ـة حبيبـ ـي   وحملـ ـ ـوه الانصـ ـار وقعد

واجتمعـ ـوا عن ديـ ـن ربي   مهاجـ ـر وانصـ ـ ـ ـار توكد

جاهم خبر انتـ ـ ـاع قصب   من مكـ ـة مـ ـولاه قاصـ ـد

بتجـ ـ ـارة قريش ينبـ ـي   با سفيـ ـ ـ ـ ـان ومـ ـال مجهد

والعيـ ـر بالاحمـ ـال تحبي   سـ ـ ـايقها للشـ ـام هـ ـ ـود

---

[651] فقد فرضت خمسون صلاة في البداية ، ثم كانت خمسا من رحمة الله تعالى بعباده ، لكن ثوابها بقي ثواب خمسين صلاة .

اشّر لاصحابـ ـ ـ ـو النبـي   نـا منكـ ـم في الراي واحـ ـد

و الاصحاب بقوا النهـ ـ ـب   قـ ـالوا لـ ـو بيها استجهـ ـد

سـ ـاروا ثلثمايـة صحـ ـبي   عشـ ـرة و الخمسـ ـة العـدد

والخبـ ـر لمكـ ـة اقريـب   راح لهـ ـم نـ ـذّار عـ ـ ـوّدْ

قـ ـام بريحو نـ ـاض ينبي   واجتمعـ ـت قريـ ـ ـ ـ ـ ـش

قـ ـال ابا جهـل احبـ ـابي   هـ ـ ـ ـذايا نا ليـ ـه نقصـ ـد

عشر مايه خوضـوا عقـابي   نصـ ـفى بـ ـدر يكـون موعد

للسحّـ ـ ـار يبـ ـان غلـبي   و نجيبوه يطيـ ـ ـع يسجـ ـ ـد

والاّ السيـ ـف يبان ضربـي   نقتلـ ـه و النـ ـ ـاس تـ ـ ـخ

أتى الـ ـوحي جـ ـ ـ ـا النبي   و هو في الصـ ـلاة ساجـ ـ ـد

ارفـ ـع راسك يا حبيبـ ـي   و اختـ ـر مـ ـن خبرين واحـد

اذا تبـ ـغ العيـ ـ ـر تسبي   فيـ ـه المـ ـال كثير تاجـ ـ ـد

واذا تبـ ـغ الديـ ـن جـ ـابي   ارجـ ـ ـع لقـ ـريش جـ ـاهد

قـ ـ ـ ـال الرسول آصحابي   ذي الـ ـ ـراي اختـ ـارو السدد

قالـ ـ ـوا لـ ـو يا خير نـ ـبي   امـ ـ ـ ـرنا في يديك و اقصد

فاقصـ ـد بيـ ـنا ديـ ـ ـن ربي   تـ ـرى منـ ـا مـ ـا تحمـ ـد

اتـ ـ ـ ـلاقوا و ابدوا الحرب   كـ ـل اخـ ـر في هواه مجهد

وبعث جند امـ ـلاك ربـ ـ ـي   فـ ـي ذا اليـ ـوم تجي تجاهد

هـ ـ ـي الا بشرى النـ ـبي   والنـ ـ ـصر مـ ـن ا ممتـ ـد

واتـ ـوفت سبعيـ ـن حـ ـرب   و ابـ ـا جهل بـ ـ ـقى امـ ـرمد

و مثلـ ـها جـ ـابوه مسـ ـبي   ردم الكفـ ـر الديـ ـن واصعـ ـد

واطلـ ـع صـ ـور الدين جابي   صـ ـور الكفـ ـر اهـ ـواه و اتهد

و اعطاه الاسرار ربـ ـ ـ ـي   قـ ـ ـ ـربهم منـ ـو الصمـ ـد

واعلمـ ـه بعلـ ـوم غيـ ـ ـب   يعلـ ـم بيـ ـ ـ ـ ـها غي الواحد

عـ ـ ـالم والـ ـوالي ونبي   يقتبسـ ـو منـ ـ ـو المـ ـ ـدد

واش نمثـ ـ ـل يـ ـا احبابي   ذا النـ ـ ـابـ ـي مـ ـن نور صمد

فا يعجـ ـز كـ ـل قلـ ـ ـ ـب   مـ ـ ـالو لاشبيـ ـ ـه لانـ ـ ـد

نا مـ ـ ـداحك يا العـ ـ ـربي   طـ ـ ـ ـلاب و طمـ ـاع في المد

وانت عنـ ـدك حـ ـوض ربي   و انـ ـا ضيفـ ـو جيت قاصـ ـد

اقبـ ـ ـل يا كـ ـريم طـلبي … خـ ـ ـالي دار بغيـ ـت ولـ ـد[652]

يقـ ـرالي ميـ ـراث كـتبي … قـ ـ ـرة عيـ ـ ـن عليـه نسعد

وعنـ ـد محضـ ـار نحـبي … لا خـ ـر مـ ـن قـولي نشهـد

كي يسكن صنـ ـ ـدوق جنبي … و القبـ ـ ـر عـ ـ ـ ـليّ ملحّـ ـدْ

وسـ ـ ـؤال الملكيـن صعبِ … ثبّتـ ْـنِي فـي القـ ـول و الردْ

يـ ـ ـا محمد يـ ـا حبيـ ـبي … مـ ـن فضلك النـ ـ ـار تخمـد

نـ ـ ـا باغيك تـكون قربـي … في يـ ـوم نـ ـلقى المـ ـوعد

من حوضك يكـ ـون شـ ـربي … وقـت تـ ـكون النـ ـاس تورد

والظـ ـ ـ ـل عـ ـلي يـهبي … في المـ ـوقف والحـ ـر يصهد

مـ ـ ـا نـاخض صراط نحبي … مـ ـا يعطيش ديـ ـ ـن واحـد

واشفـ ـع لـ ـي فـي امي وأبي … و الخـ ـ ـاوا والعـ ـم و الجـد

واحـ ـبابي مـن ديـن ربـي … مـ ـ ـن قـ ـابض دينو مـوحد

حـ ـتى اللـ ـ ـ ـي كثير ذنبِ … متهـ ـ ـاون دينـ ـ ـ ـو ممرمدْ

تحت اعـ ـ ـلامك يـا العربي … طلبـ ـك عنـ ـد ا واجـ ـ ـد

ابـ ـ ـن معطار كثيـ ـر ذنبِ … ومسمّي باسماك أحمـ ـ ـ ـ ـ ـد

بفضلـيك يـ ـزول كـ ـربي … مـ ـ ـ ـا يذيني خـ ـال مشتد

ببجـ ـ ـ ـاهك وا حسبـ ـي … فـي اللـي عـ ـاداني و يحسد

يـ ـكفيني ذا الشـ ـر ربـ ـي … يـ ـ ـد ا فـوق ذا اليـ ـ ـد

[652] يدعو الشاعر الله متوسلا بالنبي بأن يرزقه ولدا ذكرا .

القصيدة الثالثة

الله لا تـرّاس يُقـدى متكلـّـــــــــــفْ	مولى دعوة خير يقدى ببريـــــــات
زاكي عقلـو ما يسب ولا يقـــــــــذف	مبروك ومدروك ضاري بالخطرات
سمح الوجه سْمَايْمُو[653] زيــن مرهّـــف	كاسح قلبوا عند ناسو بالخصـــــلات
ما هو شين مقبْحُو فُـمْ مْخَالـَـــــــــفْ	حتى النور على حديثو في الكلمــات
مركَب جَعْبَهْ على جَعْبَهْ ثُوقَـــــــــف	وجوف من كرشو مخروطة وخلات
راشَقْ قدمو والمشَـطْ منّو قاصـــــف	ماشققش من اقدامو في العفســـــات
قاصف فخضو والصّدر واسع واكتف	قاوي جهد وما سقم سالم صحـــات
ضرب السير ودرق معاه النفــــدات	يملّخ صَبَّاطْ عن زوج يخفــــــف
مولاهم ملاخ والشرك يســاعــــف	حتى نقول مع الرجـال مخلفـــات
يتحزم الصباح بعضلة يتقرضــــف	ياكل يفطر من دقل صاف وحدات
يشرب يروى من حليب نياق أخلـف	نيقل شنة[654] علكتف فيها شربـــات
يصنع بر[655] يزاودو بيه يوعــــف[656]	ولا يزود في عشاه يعود يبــــــات
اذا يمشي خطـوتو فيهـا يســــرف	سيرة يوم يديرها في اربع ساعات
ذا مرسولي يا بني فيه نـوصـــــف	حاذق سيس لبق سيد بن ســــادات
يقدالي ببريتي خـط مشـــــــرف	فيها بسم الله وحمد لله وصـــــلات
ماهي مطموسة ولا حرف مصحف	سطر مسقم والحروف المفتوحـات
كاغطها ممحور والخط مظــــرف	في وسطو كتب اطراف وبياضات
سطر مسامي سطر ملاهم يعــرف	زايدها تعراق في بعض النونـــات

---

[653] - سماته: سيمتهم في وجوههم من أثر السجود

[654] - قربة.

[655] - الاكل: غويل

[656] - ياكل

يقراها عارف ومن لا هو يعـــرف   معناه سلام حلة وتـــــــــلادات[657]

كاف الرخمة قمعتو(8)تعلى وجبات   شجرة والحجرة جبال مع الوطيات

الباب وسن البـا واهل الشـــــارف   وامسلم عن ناسهم حي ومن مــات

الخرشة وجبـال حواص الشايـــــف   وكريرش وحوايز[658] امة البـــكرات

حجر الملح وزيد بسطامــــة[659] ردف   كاف الرخمة قمعتو[660] تعلى وجبـات

قعيقع وجبال بن علية الخـــــارف[661]   بايزيد مع القناجي[662] المعلمـــــــات

هذا حد بلادنا فيها نعــــــــــــرف   ومسلم عنهم نواحي في الجهــــات

قوللهم من وحشكم عدت مهجـــف[663]   كل ليلة نا في منامي ثم نبـــــــات

باقي ناس بلادنا عني تعطـــــــف   وين مع الدنيا شهادة في الممـــات

ابقى يا مرسول في الجلفة موقـــف   عن بشاق[664] ربح ثم بـــــــــات

اتقولو في دولتك راني نسخــــــف   غير نكافي في ضيافي باللقطــات

وزينة في تلها عدت مصيــــــــف   غير نلقط في حصايد بالمعـزات[665]

عاد عيالي في الحصايد ويتفتـــف   بعد ماكانو نسايا محجوبـــــــات

كان الفدق انتاعنا فيه نتـــــوف[666]   كانت ناهي عن بلادي صيافـــات

الدنيا من عادها تقدى تهـــــدف   بعد ما تزهى تولي بالحســـــرات

التراس يجيب الاخبار يشطـــف[667]   يبطن خبرو ما يفك من النهتـــات

الله لا شيهان بالسير مولـــــــف   كثر الخطرة والقرازي[668] والحركات

اللي ما يعيني عمرو ما يزنـــف[669]   تايقطع خف الشطارة في البهـــزات

كنيتو طيار بجناح يرفــــــــرف   ولا برق اذا خطف بعض الرعـدات

بابور على بحور يهلكوه رياح تزف   ومهول فصل الشتا والبحري صـات[670]

كروسة دخان على العاقب تشـــلف   قرد رصاص يتعلوه اربع فحمـــات

---

[657] - الحل والترحال
[658] - النواحي
[659] - منطقة بالسحاري
[660] - فترتفع (كاف)
[661] - قريقات: تركها ابن علية حمل جبالا ورماها بعيدا.
[662] - جبال بين مجدل وحاسي العش
[663] - مشتاق
[664] - سي بالقاسم راينو بشاقا سي محمد وابنه محمد (المعلبة)
[665] - شخص بقي عنده في الصيف راعي (بالمعزات)
[666] - يجمع في القمح
[667] - يسرع
[668] - الغزوات
[669] - يلعب
[670] - البحري صات: الرياح اشتدت

سلك قراف يجي من البعد مكلـــف غير سويعة في الهوا والكلمة جـــات
كامل ندور العام برباطو يعلـــف وعبارو في الليل واعبارو صبحـــات
صافي علفو من قبار العبد انســف قبل النجمة ينسفو هدا مـــرات
ما يعلفش شعير يرقـاق مسفســف ولا يوردش من قدير نتاع اقـــلات
شرابو يسقوه من وادي زفـــزف والسبالة ساجية والعين صفــــات
الصهريج موافق الما ومنصـــف ولا يقرسش في الحمى عمرو هيهات
تحذر بالاك من بعض الطيحـــات ولا خلعوا كرعيه بحديد الكعبـــات
العشوة والصبح يتقود بالخـــف والف بالتحمام جلدو مـــــات
شاعر واعر سيسو منو خــــاف انحذر بالاك من بعض الطيحـــات
مسرفد في الطول ماهوش قاصـف مشنوق الرقبة وكبرت وتعتـــات
عرد راسو والظهر منو قاصـــف جرد ساقو واللحم التفنــــات
ومسمر من الاربعة صانع يعــرف قد الحافر روم عليه الفـــردات
ومسامير نشايب اطراف تشـــوف ما تلطمش الدم وتروم الضربـــات
وجلالو قربي وهو فيـه ملفــــف ومقطي عالشمس ورياح ومطـرات
يصلح سرج عليه لا كان مرفـرف ربطة معذر في الربيع على سيلات
انشاب المحيود ولجام مقلـــف والطرحة تعجب من ألوان القطسات
اركابو فضة الحد وين قصـــف تركيبة واشبورو تماق الخصـــلات
عنوا نخطر شور ناسي متكيـــف فيه الغايب يعجب انتاع الخطـــرات
من وزينة نقسم الليلة انصـــف قبل بيان الحال قدام النجمــــات
انسلح نلقى الصيد وما نعـــرف ذي قطاعة خوف ومقبة وخـــلات
نريب على الواد بيا يتوهلـــف عالرشايقة نلجمو ثم وانبـــتـــات
واد الوحش[671] ندهمو فيه انعلـــف نركب عازم قاصد بلادي صـوات[672]
على الوسراية زدت للغرب نساعف لن تبقى عن الايسرة كيفان وكات[673]
نجبا من كل مرقب انشـــوف نلقى قاشي ناسنا باني رحبـــات
من الحرشة للمصارين انخـــرف يصدر شور المعاذر قالو جــــات
يذكر في الرحلة يمجرد ويخالــف[674] امثالب انبل الرحلة للرفـــدات

---

[671] - بين الرشايقة والشلالة
[672] - شايق: مشتاق
[673] - ابن جبال المقسم
[674] - المجاريد: الثياق والمخاليل التي لم يحمل عليها من قبل. والمخاليف: الثياق.

ومجاريد سنون[675] تمشي تتـــرادف	وابكاري والحوش ولقاح وخلفـات
مراحيل تجي على اهداف تريــف	واعداوة وجحاف ومعاهم حومـات
طبعوهم باعلامهم فوق المعطــف	والرنة في الراس واتناقـــر دودات
بالنعمان على عطيل مزخــــرف	زادوهم بياض كتان وقطعــــــات
العقد على شاوهم سار مسلـــــف	قومان تلعب وفرسان وعلفــــــات
ويجي ذاك العقد ليلة متحـــــرف	ترعاهم عيني ونفسي ثم تقـــــدات
ينزل ذاك العقد للنجع يثقـــــف[676]	يتحدث على الميز ويحطو رحبـــات
يرفد صابح على العناصر يصــرف	يسرفد فوق الزبارة جا حــــــوزات
حط كريرش كي ترقع اللـــــف	من غرب ومن شرق ميزها جيهـــات
ينزل دار الحرث يعطيها موقـــف	ويمشي الازواج يزيد مقامـــــات
حواس في طاقين يبان وقـــــف	يلقاها في الخصم[677] لكان قـــــدالات
ويجي داير للمقاسم يتخــــــرف	يتلقى بالمال واللي كان يبـــــات
الايسر منهم عالصواقع[678] حط اهدف	راب على حتوف[679] عشى ثم بـــات
الايمن منهم ساق عمد ماثقـــــف	حتى عشى في القصيعة لقنيات (مكان)
زاد لزالش يرتعو ما هو خايــــف	ساحة بواشواض يرتعهـا مـــرات
ناس تحب القرب لهواه ترايـــــف	جاها فصل البرد وتفرقت شتـــات
اهل حصن زينين عودات الخايــف	واهل سروج من الذهب تسوا الحيات
هم روبة عرشهم يا من تعـــــرف	هما ضد الترك قياد وبايــــــات
من دولة الاجداد خلاه خرايـــف[680]	حتى هذا الجيل زاد على الابـــوات
خليفي واحرار هما قرب الــــزف	أهل مجانة والسوامع وحمــــــالات
دراجي واولاد ماضي وامطـــارف	واشعيب وعمور ومعاه عجـــــالات
هذي قع ذراعهم عنها حايــــــف	لامن طاق لحربهم يعطي الجزيـــات
ماني نكذب في كلامي ونوهـــــف	سول قاع اهل النواحي والجيهــــات
سال الحضنة يوم عبد الله الاسنــف	واهل الحرب اولاد مختار النفخـــات
صارت **قص** في البحيرة للسالـــف	جات نجوع من النواحي وتحامــــات

[675] - الثياق الصغيرة التي لم تلد بعد
[676] - يأمره بالمشي رويدا.
[677] - عشب الأرض في الربيع.
[678] - وادي القصب دير الهيد (بلاد).
[679] - حتوف
[680] - خريفات (حكايات)

من يقلب من دارهم في اعقابو صـف — هم نطحة للعدو دهراء فـــــــــات

في يوم البيرين كي يوم الموقـــــف — من السور لبوغار اكل جـــــــات

صف لعبد الله بيها متحـــــــرف — مستكثر قومانها دارت فزعـــــات

احنا نعرت الضياف لينا صـــــف — انزوعو ونزوعنا قاع تلاقـــــــات

حشدت ياسر جات لعقاد ترايــــف — عاد انهار الليل قبار وظلمــــــات

مافيناش ذليل لا من هو خايـــــف — ركب الريم وناضت اطراف الجيهـــات

ذا مطروح وداك مضروب مـدفــدف — هذا دقة قايرة في جنبو مـــــــــات

ذا متقاشي طاح جا في الارض يسف — واللي هربو خلاهم جاو قلوعـــــــات

ثمة طاح المير فاق الخــــــارف [681] — بدزيري مضروب في الحين اقصب مات

بدزيري مضروب قرطاس ملفـــف — ضربة رامي تترك عظامو شطـــــرات

نعت الخرب [682] وجاه طرشـــون [683] وحتحـــات — مزرق ضربو وتعلى وبياز [684]

خلاوه فضلو لا من تيقــــــــف — مقلوبة قومو وهربت و**استنتمــــــات**

اقليعة و الموت والقش تخطـــف — خلاهم بالسيف رحبة[685] واخبـــــاوات

صبحت ترفد ناسو دارت موقـــف — خشت للكلخة وللتل تعــــــــــدات

حطو عين غراب كلو جا صايـــف — مانطحو هلها احشوها وخـــــــلات

ما ندريش نخرج العرش نطـــرف — طلقوني لاهل الثنايا والطمعــــــــات

ما حنوش قلوبهم ربي ثقـــــف — ولا يغنونا الغنيا بالزكــــــــــاة

يا رب يا خالقي بيا تلطــــــف — لطفك يا ربي عم المخلوقـــــــات

يا رزاق القاوية واللي تضعـــف — سهل لي في الرزق في أيام الحيــــاة

وامنعني من حبسة نهار الموقـف — طلقوني لاهل الثنايا والطمعــــــات

---

[681] - زعيم من زعماء الحرب في التل.

[682] - طائر

[683] - طير

[684] - مربي الطير (حتحات)

[685] - جمع رحبة (بلاد)

القصيدة الرابعة (زينب)[686]

الله الله يا ربـــــــــــي	واغفر ذنبـــــــــي
حي عليم بالغيـــــــــب	عالي القـــــــــدرة

صلي على شفيعنا النبـــي	طه حبـــــــــــي
النبي الهاشمي العربـــي	ماحـــــــي الوزرا

بالحمد بديت قيوانـــــي	لفـــــظ لسانـــــي
و بسم الله و انثنـــــي	شكـــــر الغانـــــي

و صلاة كثيره

تاكن أحمد ثانـــــــي	نور الهدى المدانـــــي
من جاب الحق و البشـرى	مداح طول زمانـــــي

و سلام عليك بالكثرة

الركب الزاير الهامــــل	ليا و امهـــــــــــل
ثقف انوصيك لا تعجـــل	على الشرفة كامل سول
على عربي مع الدشـــرة	سلم على الشيخ لا تقفل

---

[686] زينب هي ابنة الشيخ محمد بن ابي القاسم الهاملي ، وقد أخذت مكانه في رعاية الزاوية بعد وفاته سنة 1896 ، حتى وافتها المنية سنة 1904. ينظر : صلاح مؤيد العقبي ، **الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر / تاريخها ونشاطها** ، دار البراق ، بيروت ، 2002 ، ص 382 .

و على أهل الدار و العشرة

سلم على الشيخ لا تغفــل قل لو خديم ليك ارسـل
باقي دعوة اللي تعجـــل و هو يريد يتوســــــل
في نســـــــــــــلك واجب الشكـــــــــره
نشكر و نزيد و نمثـــل في زينب زينة النظرة

زينب وصيلها يزيـــــان شـريفة عاشقة الايمـان
اعطاها الله تقى واحسان وعـقـــــــــل ارزان
تكره طاعة الشيطـــــان احفظـها عالي القــدره
احفظها ربنا الرحمـــن على الشيطان منصوره

يا بنت الوالي الشايـــع نورو ساطـــــــــع
كالبدر اللي جمل وطلـع ضيّــو شعشـــــــع
مكان سحاب وترقّـــع ليلة ربعه مع العشـره
نور الإيمان ياســامـــع يكون ضوا مع القمـره

يا بنت الوالي الكامــل لون غزيّــــــــــل
الريم اللي يعود جـــدّل قرنـــــو خـــــلّل[687]
حذري للناس ما يمهـل ولـــــى يســــــاول
ما يامنش المتخثّـــــل يفلى الاقناش في الصحرا[688]
ديما في ادوارها عـــازل في الارض الخالية قـفره[689]

يا بنت العالـم السيـــــد زيـن مفـــــــــــــرّد
الريم مع امّو شـــــــارد شاف الصـايـــــــــد
يقانص فيه يتلبّـــــــد منّـــــو بعًـــــــــد[690]

---

[687] المقصود الغزال الصغير الذي بدأ يشبّ .
[688] لا يأمن المتربّص به .
[689] دائما يفضل البقاء وحيدا ، في الأرض القفر.
[690] يتحيّن الفرص ليقضي عليه ، فإذا هويبتعد عنه .

عندو بارود مــن دمـــد   معمّــــــر باليـــــــد[691]

ثلث لحــمات لا زايـــد   ورصاص كثير متــعدد[692]

ما هــوش واحـــــد   جا في قرطاس يتلمّـــد[693]

في سوري فايقة في القد   ليـــــــــس تـزوّد[694]

ما يخطيش منين يقـــد   يضرب عن شوفة النظره

هذا الشراد ما ينـــشـــد   قـــلب الصيّاد بالحذره[695]

عن شكر السيده غافـــل   و لبنت الشيخ نتـــــاول

نشكر و نزيد ونمثـــــل   بكره حجله[696] خيار البـــل

في ذود[697] كثير ومخــول   تفــــــــلاي التـــل

ما عقلوهاش ما تنقـــــل   ولا تحوات للخطـــــرة[698]

بجنايبها[699] و زوج اعقل [700]   عروج اطباع للبكـــــرة

نشكر و نزيد نمجـــــد   في زينب يا اللي ما عــد

بيضه للباي تتقـــــود   ول القايـــــــــد

للمقراني اللي جيـــــد   و السرج اجديد و احديــد

فضة او قــــــــد   لالا هي خير يا سيـــــد

ديما تعبـــــــــد   بصلاة ركوع و تسجـــد

و تخاف الله جد بجـــــد   للدنيا الفانية تزهـــــــد

بالترك و قاصده لخـــــرى   معطى من ربنا الواحـــــد

باباها زادها نظرة

طولك يا زينب القانــج [701]   نخله عن سد ما توهـــــج

---

[691] دمّد : منطقة في مدينة مسعد (الجلفة) ، اشتهرت بصنع البارود.

[692] يقصد ربما أصابع الصياد الثلاثة التي تضغط على الزناد .

[693] بمعنى أن الرصاص من أنواع كثيرة، ,أنّه موضوع في قرطاس .

[694] سوري: بندقية من نوع فرنسي- فاقة في القد: متفوقة في قدرتها على التسديد الى الهدف- ليس تزوّد: لا تبتعد عن هدفها .

[695] أي أن كل ما ينشده قلب الصياد هو أن يصطاد هذا الغزال ، لذا فهو حذر لألاّ يتنبّه الغزال لذلك.

[696] حجلة : بيضاء

[697] الذود : مجموعة من الجمال .

[698] الذي يوضع على الناقة .

[699] الوبر الذي يترك في جانبي الناقة

[700] ثني رجلي الناقة حين جلوسها .

جات في مهـــــــــــدج	هلكها ريح تترهــــــــوج
صاري في بحور يتمــاوج	ما هوش اعـــــــــــوج
عنق من فريستك خـــارج	و الثيث حرير و مبـــــرج
و الوجه عليه نور العـــج	ما هوش أرمـــــــــــج
و القشوة قا حليب انعـــج	جا في زجـــــــــــج
الفم نظيف و مفلّـــــــج	و الحاجب نون تتعـــــوج
خط مخـــــــــــــوج	جات في علوان من خـارج
عرّقها سيد مترمـــــــج	قلمـــــــــــــو درّج[702]
مهوش مريض و مفلـــوج	ميدادو زين ممتـــــــزج
علك و عفصة معاهـم زج	و العين التوت أكحل اترج
عين الشراد يفلى الفـــج	الريم مع امو سايـــــج [703]
و الخد انوار ورد اخـــرج	وقت ان عسلـــــــــــج[704]
دماً نحروه يوم الحـــــج	و البدن الشاش واتخـــرج
مالو ناســـــــــــــج	شقل ابريكة المتحـــــرّج
ثلج اللاعــــــــــــج	غطى الكيفان زاد الفـــج
جير مرهــــــــــــج	عن ظهر قباب متبهـــــج
و الآعلى براج للكفــــــره	هذا المثال جا خـــــارج

عند اهل السر يا حضره

زينب للدين تتحـــــــرّج	ما تتراخى ولا تعجـــــــز
في طوع الله تتبوجـــــج	عز المسكين والأحـــــوج
والزاير ليه خيـــــر ادرج	ربي فـــــــــــــــرّج
للجنّة الناعمة يلـــــــج	في الدنيا قاع ما يحتـــــج
اذا يسدل يستنعـــــــج	والعقل احصاه لا يخـــرج
والعين بشوفها يخـــــدج	مولانا حرّم النظـــــــــره
ثبّت كرعيك لا تزلـــــج	ذي العشبة جات في وعـره

[701] القانج : نوع من الورد طويل الساق.
[702] عرقها : كتبها بعناية – قلمو درّج : أي أنّ قلمه قد درج على الكتابة .
[703] الشرّاد : الغزال - سايج : سكن الصحاري .
[704] عسلج : تطلق على النبات حين تكثر أوراقه .

قولي عن مايح الشـــــده زينب في الزين مقـــدوده
والثيث حرير يســــــدّى من ريش انعام في وهـــده[705]
على المنكب زاد تهــوى والبدن نظيف وتعــــدّى
زاد على ثلوج في بــردا كاغط ممحور في يـــــدّا
جير على قباب كي يهدى والعين سابقة ســـــــودا
والخد عقيق والـــــوردا نعمان لايحة الغمــــــدا
الاعضاد سيوف مبروده زينب في كلامها نبـــــدا
وعلى البنات مرفـــوده ونمثّل كانهي عـــــــوده
بيضة للباي مقيـــــوده والسرج جديد والبــــدّه[706]
وشليل موافق العــــدّة وحدايد بيض وقّـــــــاده
تكسبها قا اهل الجـــوده بكره في ذود مجـــــروده [707]
نا في المثال نتعـــــدّى وشريفة خير يا عمـــــده
وليّة الله مسعــــــــوده تعشق الاوراد والحضـــره
تعبد في الله بالجـــــدّه بذكر خشوع والعبـــــره

زينب ويا السامعـــــــه تعبد في الله طائعــــــــه
بالحقيقة وشريعـــــــه تسعى في الخير سريعــه
بنت الغوث الجامعــــه من يهرب ليه مانعـــــه
وانا فقير قانعــــــــه فقير الدين جائعــــــه
وظنّي فيه قاطعــــــه ما يتركنيش ضائعـــــه
يطلب ربي الساميعــــا تدخل الاسلام جامعـــه
في رحمتو الواسعـــــه واناي فيه طامعـــــــه
يعطيني نور لامعـــــه ويعمّر لي الجامعـــــه
طلبة واخوان خاشعـــه علم وقرآن والذكـــــــر
واللي عديان ترجـــــعَ بحكم الله القهّـــــــار

زينب زينة النسبـــــــه واللي على الدين مجذوبـه

---

[705] الثيث : الشعر .
[706] البدّه : الطرحة .
[707] بكرة : الناقة البيضاء .

نا نطلب فيك ذي الطلبــه	نح الحجبــــــــــــــــه
وادعيلي بوك بالغصبــه	هو القطبــــــــــــــــه
واشياخو قاع بالنوبـــــه	والاوليا النجبا والنقبـــا
والشيخ الساكن الحطبــه	مول القبّــــــــــــــــه
واحمد ساكن يثربـــــه	مول طيبـــــــــــــــه
بجاه النبي ومن نبّـــــا	والصحابــــــــــــــه
ولد يكون بالقربـــــــه	يقرا الكتبـــــــــــــــه
ويطلب الخالق الــــربّ	يمح الذنــــــــــــــب
يرحم الاخوان والطلبــه	واهل النسبـــــــــــــه
والوالدين والقربـــــــه	يوم الحساب والغلبـــــه
ما نرى هول لا زفـــره	لاك ولبوك ذي الهربـــه

ذرّية فاطمه الزهره

الشاعر محمد بلخير

ولد الشاعر سنة 1806 تقريبا ، وتو سنة 1896 على سن 90 سنة حسب روايات الشـيوخ الكبار ، وقد عاد قبل ذلك منهك القوى سقيما من سجن كالفي بكورسيكا الذي وضـعته فيـه فرنسا وهو على سن الثمان سنة ، وقضى فيه 07 سنوات و 08 أشهر تقريبا ، وكانت وفاته بعد إطلاق سراحه بسنة تقريبا . كان مولده منطقة بـ ع تيموشنت ووهران ، يقول شعره :

ما دريتش بالقسـ ـمة العامـ ـرية وما عرفت الرزق اللورا والا القدّام

غي رجـ ـلي عالت ّ العامرية ومن فلاته لاحو اكسال الاقدام

حارب بلخ مد ا ستعمر الفرنسي 19 سنة متواصلة ابتداء من سنة 1864 . كان أميا ، وهـو يصرح بذلك شعره حـ يقول :

ما قريت مع الطلبة ابن عاشـ ـ ـ ـ ـر ما قبضت ابن خـ ـلدون يدي

ذي الشي صحيح وانا ما ننظر كتاب والعلم ما علم غ ا ـ الـ ـق بيه[708]

قصيدة سلاك المغبون[709]

سلاك المغبون من أرض القفـــار قادر كل غريب لبلادو تديـــــه

فرّج يا ربي على من ضاقت بيه

سلكني ما بين سد و سد احجـــار والمغبون يشوف لو كان بعينيـه

---

[708] أخذنا الترجمة عن حفيد الشاعر السيد قماشة الشيخ المولود سنة 1923 في بوعلام البيض ، فلاح وعامل يومي مجاهد ، وقد حفظ على أبيه لخضر (- 1947) شعر جده بلخير وتفاصيل حياته . تاريخ اللقاء 15-06-2005 ببيته في عين كرمس تيارت

[709] الراوي حفيد الشاعر محمد بلخير ، السيد : بوقماشة الشيخ .

سلكني من ضيق العدو والتزيـــــار قادر تبني الريح والكاف توطّيـــه
سلّكنــي كيما سلك طه في الغــــــار جا الحمام و العنكبوت سدّاوْا عليـه
سلاّك ابــراهيم من لهفات النـــــار بردا وسلام حاجه ما تاذيـــــــه
رزقك وامرك ما اعلمنا ليه خيـــار قادر تفني الحي و الميت تحييـــه
العبد الضعيف مالقى طاقه للاضرار و ظن عليك بلا طبيب انتا تبريـه
ما عندي طاقه و لا بيدي مقـــــدار هم الحبس و زاد هم الضر عليـــه
الطيب للناس ليّ راه امــــــــرار و الشكوى للي خلقني لا غيـــــريه
يعز المذلول و يذل المقــــــــدار و ينزل من كان مرفوع بجنحيـــه
سلكني ما بين الاظفار و الاشفـــار و تاتي بشبوب عز الا يدريـــــه
اهل الخير بلا جيل و لا تفخـــــار كي ولد براهيم محمد نجيـــــــه
و ارضي عنه بوه "بن عبد الجبـــار" بولاده و جماعته ربي لاقيـــــــه
سلكني يا خالقي من هذا الجـــــار حبس الرومي لا تخلي مسلم فيـــه
و يولي عندي الحبس ألا تفكــــار وطن العز نجيه و الذل نخليـــــه[710]
ونشره في صحوتي و انجوع احرار و انشوف احباب أهل النيف أماليـه
من عند المحبوب ما جاني بشّـــار عجّل يا ربي يجيني ولا نجيــــه
مولى سبع اقباب مركع الزيـــــار مولى السر الظاهر عْلي رضيـــــه
مابي شي الحبس بي عيب و عـــار يقولوا هذا بشيخه واسمح فيـــــه
محمد بلخير عبد بلا تحـــــــرار نحسب سيدي الشيخ ليا و انا ليـــه
حارم نومي ما يلوح على الأبصـــار في محبوب خواطري واش مضنيه
ياحسراه علـى سماحاتي الاحـــرار من لي غاب رفيقهم ما حاروا فيـــه
يا حسراه رفاقـتي واحنا هجّـــــار واثرن درك الناس غير انا نبغيـــه
ياحسراه على ملاعب في الاقـــوار مشليه منّا و مشليّه منهيـــــــــه
جراحين الخيل بشـبور التسطــــار ولبوس الهمة المجبود يواتيـــــه
يا حسراه منين سلسلـنا الكفّــــار والمغلوب يفوت حقّو ويخلّيـــــه
يا حسراه منين كان الشطّ اعبـــار كذا من قبطان باعلامو طاويـــــه
يا حسراه على نقار قبال نقـــــار كان العز الاّ من البيّض والهيـــــه
يجي يوم حلو ويوم قبالو حـــــار ويجي يوم عدو وآخر نزهوا فيـــه
أمر الله اقريب و يدور المشـــــوار ربي قال الضانة عبدي عبدي نوفيـه

---

[710] ويصبح عندي السجن مجرد ذكرى ..

أسنوا الأيام و الفلـــــــــك اذا دار   بين الكاف و النون شان الله يقضيـــه
نرجو نوبتنا و نتبدل الأعســـــار   بجاه الرسول محمد و ابنيـــــــــه
بجاه الرسول و العشرة الأبـــــرار   بوبكر صديق و المصـــــــدق بيه
في السابق داني أرميت عليك العـــار   و انراعي للجار الأمين سكنـــي فيه
اغفر ياغفار لأمة المختـــــــــار   و العبد اذا تاب تاب الله عليـــــــه
يا مولاي يا كريم و يا ستـــــــار   استر عيبي نا اعلم لي واحد بيـــه
سلكني من عار ذيك و ذا الــــــدار   فيّ ذنب كبير ياسر ما نحصيــــــه
اغفر يا غفار لجميع الحضـــــــار   و للناظم الأشعار و لوالديـــــــه

الشاعر أحمد بن الحرمة

ولد الشاعر بريان (غرداية) حوا سنة 1835 ، وترعرع فيها يتيما حضن عمـه ، حيـث حفظ القرآن ، كما تتلمذ عل بعض شيوخ الأغواط موطن أخواله الأرباع . عرف التصوف فكـان مقدّما يلقن الأوراد للإخوان . وعرف بعفة اليد واللسان وبالكرم على ا ساك . بدا قرض الشـعر مبكرا فكانت له قصائد الغزل العفيف وهو شاب ، ا ه ك ه إ مدح الرسول صـلى ا عليه وسلم وابنته السيدة فاطمة رضي ا عنها و الصحابة و الصا ، ولاسيما عبد القادر ا يلا والرثاء والوصف . تو الشاعر سنة 1342 هـ ا وافق لسنة 1923 م .[711] بينما يـرى بعـض ا هتم بتراجم شيوخ الصوفية أنه تو تاريخ 1 شعبان 1339 ÷ـ ا وافق لسنة 1920 .[712]

القصيدة الأولى[713]

جبت القول على فطيمـــــة   رضـــي الله عنـهـــــــــــــا
تنعــرنـــــي يـوم القيامـــــة   نتحـــــرّر فــــــي حــرمتـــها
البـارح فاطيمـــة جاتنـــــي   و بكيـــت علـــى ركبتـــــــها

[711] أخذنا هذه الترجمة من السيد مصطفى حران ، التي أخذها بدوره من أحد أقرباء الشاعر ، وهو السيد : الحرمة أحمد بن عباس من بريان .
[712] علي النعاس وعبد القادر زياني ، **تنبيه الأحفاد بمناقب الأجداد** ، ص 24 .
[713] الراوي مصطفى حران ، إطار سابق بمديرية الثقافة في الأغواط ، أخذنا منه القصيدة في بيته بالأغواط ، بتاريخ : 20 – 01 – 2004 .

بالدخـــول للجنـــة هنتنـي	ضمنـــت بشفــاعــة بو هـــا
ليلـــــة جمعــة ياساداتـــــي	فطيمــة جاتنـــي لمبــاتـــي
قالـــت راك من وليداتــــي	نـــار عْذابـــك نطفيهــــــا
قالت لــــي بنــت القريشـــي	امـــدح و افـــرح بيّـا عاشـــي[714]
زين الزهـــــرة ماريتـوشـي	سبحـــــان اللـــــي صورهـــا
هتفت عندي بعد القطســــة	نلقـــــاهــا في ديــوان نســـا[715]
كل آخر عانـــس مكروســة	في صنــــــــي قرابتــهــــــا
بهروني مخلوع و فاجــــع	ماخلقـــوا فـــي زين انواجـــع
نور على فاطيمة يسطــــع	مصبــــــاح على جبهتهــــــا
بنت الرسول ادات عقلــــي	ربــــــي يهديهـــــا ترجع لـــي
تبريني من ضر اهبالــــــي	تشـــــرح صـدري بدواهـــا
بعيني ماهيـــش عاكـــــس	طلقـــت ثيـــث أكحل مدكـــس
حـرير قـمار يبـان أدنـــس	ما اطيـــب ريحــــة ظفرتهـا
راني في القشوة نستعجــب	برق طلع وسط سحـــــــايب[716]
لا لادم مْعاه الرايـــــــب	من امّـــــاتو كـــــــي حلبوها
لملاك حواجــب جروهـــم	خضـــر أســـواد بالك توهّم

---

[714] عاشي : بمعنى افخر .
[715] الغطسة : يقصد بعد أن استغرق في النوم ، رآها في المنام ، وقد رىها في جماعة من النساء .
[716] القشوة : ضياء الشعر .

لرماق أهذوف اقطوهـــــم ترهــب من حقـق فيهـــــا

فاطيمة من شافك يحشــــم وجهـــك والخرطــوم مسقـم

نتفرج فالفـــم مدرغـــــم ذكـــر الله فـــي شفتهـــــا

و أسنانك يا صف المبســم تبـــــروري رعــدو ويتكلم

خير من التبر الله أعلــــم لا يمثـّــــل حاشاهـــــــا[717]

عنق الزهرة زين أمركـــب رايـــت باشة قومـــو تلعب

دقلــت نور تمـــرهــــا طايـــــب تاقــت جرا نخلها

بدنـــك ثلج وشـــاش كمية وأصبــاعك ترهاف قلومـــة[718]

جمار أحمر وبيه المـــــاء سيـــل الكثــورغطاهــــا

ياك الصاق يبــان مسلســـل مسكــي واستبــرق وسنــدس

خلاخـيل ردوف تـــردّس وصوارات في ذرعتــهــــا

ياإلي ألبسة المذكـــــــورة دارت دور أبيض باخضورة

تضحك مهـيش منقــــورة والحريـــاة أمعـــــــاها

شكيتلهـــا دارت بـــــــيا ضمتنـــي في ذيك و ذيــة

والـــي يشكر ذيك البيتــــــة مـــايحـــقر في حرمتهـــا

تستـــــاهل الاشكــــار الزينـــة غدوة بوهــــا يشفع فيـــنا[719]

---

[717] التبر : الذهب .
[718] شبه اصابعها في استقامتها بالأقلام .
[719] إنها تستحق الشكر .

من حوض الطاهرتسقينـــــــا　　هــي وأعلـــي رجلهــــا

نوصي الاشياخ الشوعــــــــاره　　تمدح فاطيمـــــة الصبـــارة

شكـــر الدنيا غير خســــارة　　يا قلبـــي توب و أنســـاهـــا

فالمحشر فاطيمة تشفـــــــع　　أبلا شـــــك أتحـط أو ترف

كان أبقــــــيت تشـــــــوف　　سورة لحـزاب أقراهـــــــا

كي توصل أهل البيت أوقف　　في الخـــــازن فسر و أعرف [720]

البيضـــاوي ثانــــي ألــــــف　　للربعــــة قــــروا بـــيـــها [721]

هل السنـــــة ك اتنــفقــوا　　شفعــت فــاطيمــــة نطقـوا

كيـما ظـنوا فـيها يـلقـــــوا　　كي هيـــاكـــي ذريتـــــها

لحســـن و احســين اعـمدة　　ليـهـم تـانـي بالــمـــــودة

فـــرض عـلـيـنا لا تـتـعـدا　　قـربــة للهادي طـهــــــــا

من جـد لـلجـد أهـل الكبـرة　　ذريـة فاطـيمــة الـزهــــرة

من عداهـــم سهم الـحقـــرة　　جـاهـنـامـا يـدخـــلـهـــــا

يـا رب الـعـزة سبـحـانــك　　عطّـف عـنـي حزب أحبابك

و أفـتـحـلـي فـي وجهي بابك　　و حـوايـجـنـا تـقـضـيـها

يــا ربــي بلــغ مـــــــرادي　　عطـف عني بنت الـهادي

---

[720] يحيل القارئ إلى تفسير الخازن للقرآن الكريم .
[721] يقصد تفسير البيضاوي .

لحسن و الحسين أسيادي   حيدر يأتيني بيها

إذا جات الطفلة البهجة   ترويني راني في وهجة
نبرى من دايا نتفاجا   تخصل نعرف طلقتها

يا فاطيمة ليك الهربة   يوم المحشر واعر قلبة
السيات اللي مكتوبة   في ذمتنا تمحيها

غيثيني يوم القيامة   قولي وين قصير القامة
أسم أحمد ولد الحرمة   نفرح في بيتك نزها

في شو أزمامك عديني   يا فاطيمة لا تنسيني
بالجنة الخضرة هنيني   في جوارك نسكنها

عندك لا تهديني حاير   و أمحي عني كل كباير
فاطيمة بيك نتعاير   هذا النطفة تحييها

ابن الحرمة ينسب ليكم   لله روفوا عن شاعركم
من ضعفو والع بغناكم   حتى الدنيا تاركها

يا فاطيمة روفي عنو   كي الناس اللي عليكم غنوا
نبغيك أترشي عديانو   يقلب من بيه تلها

الناس الحساد كثيرة   ما يخفوكش بالبصيرة
لا تهدي ليهم تأثيرة   جد مارتهم نحيها

بجاه السادات الكرمة   عديان أحمد يطلو برمة

ربي شفيني في القرمة   و أحييني أنا نحصدها

ما حسبوني ما عرفوني   نسبي غاي ما هو دوني

بن خيرة غير مساميني   متوجدلي لنداها [722]

انا شيخي عبد القادر   حاميني في الندهه بادر

يجعل عدياني في نادر   قوم أهل الله تدرسها

ربي كافيني من كافاني   و أرفعهم كما رفعوني

على شان اللي حسبوني   صادقتهم تقبلها

نختم ذالكلمة نتعمد   بألف صلاة على محمد

عن آله و اللي شهد   شاو الدنيا لا خرها

بجاه ثريت فاطمة   موتي عن حسن الخاتيمة

لا إله إلا الله ديما   محمد يحضر فيها

---

[722] ابن خيرة : عبد القادر الجيلاني .

القصيدة الثانية[723]

طلبتــــك يالله بالقـــــــــرآن   بحرمـــــــة الستيـن اللــي في سْوارو

لا تحرقنــا بصهـــــد النيران   بجاه محمـــــد و العشـــرة أنصـــاروا

بســـــــم الله و الفتيـحـــــــة   ابحرمـــــــة البقـــرة ذنبـــي يتمحى

بآل عمــران و اللي يوحــــــى   بالنســـــاء داوي قلبـــي من اجْراحـوا

بالمائـدة و سورة الأنعـــــــام   يا إلهـــــــي داوي قلبـــي من الأسقـام

إهدينـــــا لصــــــلاح القـــدام   تـــوب عنـــا كالـــي حجـوا و زاروا

ألطف بينا بحرمــة الاعــــراف   الانفـــــال نهـــار أنمـوت ما نخـاف

بالتوبة زيد قلبـــــي تنظــــاف   بجاه يونـــس من القـرعـة اختــارو

بحرمـــة هود بعد يوســـــف   برعـــدي و الخليـــل أنــت اللي تعف

حررنـــي في نهـــار الموقف   مـــن أهوالـــوا فيه إيشيبـوا أصغاروا

نتوســـل ليك بربمــــــــــة   أتغيثنـــــا بالرســـول أبـــي فاطيمة

---

[723] الراوي مصطفى حران ، إطار سابق بمديرية الثقافة في الأغواط ، أخذنا منه القصيدة في بيته بالأغواط ، بتاريخ : 20 – 01 – 2004 .

هــو الشفيــــــــع فالقيامـــــة   أحنــا ضيافــوا جيناه ألبـــــــاب داروا

يشفـــــع فينـــا بجـــاه النحلـــي   أنـــا أو جمـع أخوانـــي لسلام و أهلـــي

في حرمـــــة الفارس المتمحلي   مـن أعشــق في مدحــو يمحـــي أوزاروا

يا مولنـــــا بحرمـــــة سبحـــان   ديـــر توحيـــدك في قلبـــي مع اللســـان

بالكهف أتجيبلي غالي الشـــــان   أخيار خلـــق الله خلقـــوا مـــن أنواروا

بمريامة و سورة طـــــــــــه   سورة اقتربــــــ و الحـــج بعـــــدها

بجــــــاه البيت و اللـــــي فيهـا   بحرمـــــة المدينـــة و اللـــي أجواروا

بقـد أفلح هي و النـــــــــــور   دير نورك فـــــي قبري بيـــن القبـور

بتبــــــــارك نزهــــــا بالحور   سورة الشعــــــارا هي أفنـــاروا

نتوسل ليك بالنملي و لا قصــاص   يالله صفـــــي ذهبـــي من النحاس

و أنصرنا على بليس الوسواس   لا تعذبنا يا ربي بنــــــــــــــارو

جيتـــــك باروم و أهـــل القنوت   انزيـــــل على مـول البيـت عاروا

جيتك بجاه سورة لقمــــــــــان   سورة السجـــدة تجعلهالي أضمان

نجينـــــــــا عن طريق الشيطان   يالمـــــــولا تحضنـــا من أشراروا

جيتك بجاه سورة لحـــــــــزاب   يالعالـــــي حـــرر قبري مالعذاب

و أغفرلي في نهار الحســـــــاب   في أحــــرم طه ننجوا من أشراروا

بحرمة سابة وحرمة فاطيـــــــــر   أبجــــــاه ياسين أبحط عنا كل خير

نجينا من أخدع كل أنكيـــــــــــر   من أحسدنا ربي تعمـــــي أبصاروا

بليقطينـــــــــــــي و سورة داوود   حرمــــــــــة الزومارة عدينا أيهود

بالشر أوجوهم ديما ســـــــــــود   ذا المضبـــــع هذا مكشـــو عاروا

جيتك بجـــــــاه سورة غافـــــير   أبجاه فصلـــــت تغفـــر ذنبي أكثير

حرمة شورة أعطيني تحريــــــــر   دلني بالسعـــــــــادة وين داروا

حن أعلينا أبجاه الزخـــــــروف   سورة الدخان أشرح صدري أنشوف

بلجثيات نمنع لا خـــــــــوف   أعلى بليس أنصرني نخطي أعثاروا

نقلب نفسي أبحرمـــــــــة لحقاف   سورة اقتالي و الفتـــــح ما نخاف

فيها مذكور بــــــــــاب الشراف   أنبــي و أهلوا و أصحابوا أنصاروا

نتوسل ليك بالحجـــــــــرات   ياالله بالقاف مع الذريـــــــــــات

الطوري و النجمي و أغتربـــــات   بالرحمـــــــن أذنوبي تمحي أسطاروا

بالوقعات فالكون أنشيـــــــــع   بعد موتــــــي نلقى في قبري أربيع

بالحديدي وقد سمايــــــــــــع   الحشري تسقينــــا ربي من أمطاروا

من بعد سورة الممتحيـــــــــن   يالقادر بالصـــــــــف تكونلي معين

بعد الجمعة المنافقيـــــــــــن   عطف أحمــــــــد يسقينا من أبحاروا

ألطف بيا يا ذا الرحيـــــــــــم   وســـــــع لحدي بالطـــلاق يا كريم

نور قبري بجـــــــــاه التحريم   أبحرمــــــــة المولـى تسقينا أمطاروا

سورة الملك بيها مضمـــــــون   أتجادل عليـــــا في قبري أبجاه النون

بجاه الحافة عليا عـــــــــون   هي و ســـــــــال سائل عنا أيداروا

جيناك بالسورة أنبي نــــــــوح   جاه قولــو حي سهلي ألـــــــــروح

طيبلي ريحتـــــــــي مسك أيفوح   بشهــــــــــــادة ليا لملاك شـــاروا

بالمزمير و المدثيـــــــــــــر   سورة القيامة ننفرش الحريـــــــــر

وسع قبري بجاه البشيـــــــــــر   أنجـــــاور أجنانوا ناكل من أثماروا

بهلتي على الإنســـــــــــان   حرمــــــت المرسلات أنطوع أزمان

أدخلت أيعامة يا حنـــــــــــان   تقهــــــر علينـــا ذا العديان جاروا

نتوسل يك بالنازعـــــــــــات   جاه عبســــــــــه تصلحلي التليات

سياتي ديرهملي حسنـــــــات … عيـــن ملكي اللأيمن يقلب أيصاروا

بالكويرات ننجا خفيـــــــف … داخـل سورة لنفطـار يالطيـــف

بجاه سورة المطـــــــــف … ما أنطفـف ما ننقـص من أعبـاروا

بجاه السماء و أنشقـــــــت … سورة البروج بالخـوفـف واعظـت

بالطريقي أنصـــرني نثبــــت … نقلـــب الهـــواء ما طقنا أعفاروا

نتوســل ياالله أبسبيــــــح … دلني يا ربــــي للفعل المليـــح

الغاشيات و أهل التسبيـــــح … بالفجــري و اللــي عبدوا في أفجاروا

عشيت بسورة البـــلــــد … بالشمـــس و الليـل تصلح أولادي

بالضحـــى لا تخيـــب قصــدي … أبســورة ألم نشرح أتسهلي أوعاروا

أبجاه التيـــن و أقرأ بسمـــي … يا إلهـــي أرحـم بويـا مع أمي

يا خوتي و جماعتي و أعمامـــي … بسورة القدر تفتحلي أقـــداروا

لم يكن و الزلـــــزلات … أبحرمـــت العاديـات مع القارعات

بألهاكم في أنها الغمـــــرات … علـــى الصراط أنطير مع أطياروا

أستجبلي ياالله بدعــــــوات … مـــن أبغظتــا ربــي يخلي دياروا

أبجاه الماعون أتهبي الكفـــــار … بســـورة الكوثــر أتخليلهم الدار

الأسلام أطيور و الكفر أحبـــــار … شوكهم يتكســر يحفــاو أضفاروا

بالكافـــرون دمـــر لعـــداء … بالنصـــري تنص الناس اللي أمجاهدة

بالفتـــح مع تبـــت يـــدى … قـــل هو الله بيـــه الكفار باروا

بافلقي مع ربي النـــــــاس … تحفـــض أمة محمد من كل باس

و أنصرنا عن إبليس الخنـــــاس … أبجـــاه ربـــي و اللي عبدوا أذكاروا

ألفين صلاة و ألفين ســـــلام … علـــى الهادي محمد عالي المقام

عظيم الجاه حرمة الإســـــــــــــلام   الكتــــوب أربعـــــة جابوا أخباروا

أصحابوا كافــــــــــــة و أهل البيت   و أرضى على أعماموا و أولادهم كان أرضيت

أقويدر راحتـــــي كان أعييــــــــت   مـــــن أملكنـــــي من صغري في أشكاروا

هو عقلــــــــــــــي و هو روحــي   هـــــو مومـــــو عينـــــي هو أجوارحي

سيفو لظالمين أسلاحـــــــــــــــي   منجلوا لعدويـــــــا يحصـــــــد أقماروا

بجاه أجماعت المرسليـــــــــــــن   الأنبيا مجمولين مع الصالحيـــــــــــن

لملاك الخير بيهــــــــــــم لاهيين   بنور محمـــــــد غـــــازوا مـــع أنصاروا

صلــــى الله عليهـــم جملـــــــــة   قد مـــــا صبـــت لمطـــــار في الخلى

قد الشجـر و أسعـــــف النخلـــــة   قـــد مـــا أنبـت فـيها من أثمـــــــاروا

هذا التوســـــــل لأبن الحرمــــــة   طالب المولـــــى يحسنـــلو الخاتمـــــة

و لسلام أتعمهــــــــم رحمـــــــــة   بجاه من طافــــــوا بالكعبـــــة أو زاروا

الشاعر محمد بن قيطون

من مواليد قرية سيدي خالد ، ولا يعرف تاريخ مولده ، إلا أنّه كان معاصرا للشيخ السما وابن يوسف. توفّي أواخر القرن التاسع عشر حسب عبد ا ميد حاجيات [724]. وقد كان سبب شهرته قصيدة حيزية ال نظمها ، وقد قصده سعيد وهو ابن عم حيزية ل ثيها لأنه يـد الرثـاء ، وسعيد وحيزية من قبيلة الذواودة أحد بطون رياح من بـ هلال ، اشتهرت بكثرة شعرائها ، لذلك فهم يقدّرون الشعر وفنونه ، ويعرفون قيمته وأثره النفوس [725].

<u>القصيدة الأولى (حيزية)</u>[726]

عزوني يا مـــــلاح   في رايس البنـــــات
سكنت تحت اللحـود   ناري مقديـــــــــــه

ياخوتي نا ضريـــر   بي ما بــــــــــي
قلبي سافـــــــــر   مع الضامر حيزيه

[724] عبد الحميد حاجيات (تقديم) ، **حيزية لابن قيطون** ، آمال (عدد خاص بالشعر الملحون) ، ع 4 ، نوفمبر-ديسمبر 1969 ، وزارة الأخبار ، الجزائر ، ص 90 .
[725] أحمد الأمين ، **قصة حيزية بين الحقيقة والخيال** ، ص 163 .
[726] المصدر : أحمد الأمين ، **قصة حيزية / بين الحقيقة والخيال** ، في : **القصص والتاريخ / التمثيل الرمزي لحقب من تاريخ الجزائر** ، المركز الوطني لبحوث ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ ، الجزائر ، 2005 ، ص181 إلى 198 .

يا حسراه على قبيل	كنّا في تاويـــــل
كي نوار العطيـــل	شاو النقضيـــــه[727]
ما شفنـــا من دلال	كظل الخيـــــال
راحت جدي الغزال	بالجهد عليـــــا
اذا تمشي قبـــــال	تسلب العقـــــال
اختي باي المحـــال	راشق كميـــــا
جات العسكر معـاه	والقومـــان وراه
طلبت ملقـــــــاه	كل واحد بهديـــه
ناقل سيف الهنـــود	غير يومي بالبيـد
يقسم طرف الحديـد	والاّ الصميّـــــه[728]
طلقت ممشوط طاح	بروايـــح كفـــاح[729]
حاجب فوق الالماح	نونين بريـــــــه[730]
عينك قرد رصاص	حربي في قرطاس[731]
سوري قيـــــــاس	في يدّين حربيـــة[732]
خدّك ورد الصبـــاح	وقرنفل وضّـــــاح
الدم عليه ســـــــاح	مثل الضوّايـــــــه[733]

727 العطيل : الأرض البور – النقضية : أيام من الربيع تتفتح فيها الأزهار .
728 الصمّيه : الحجرة الصمّاء .
729 ممشوط: الشعر – كفاّح : وكأن العطر يتدفق من أثر رائحة شعرها .
730 الالماح : العينان . وشبّه الحاجب بحرف النون المكتوب في رسالة .
731 قرد رصاص : حبة رصاص .
732 سوري : من نوع فرنسي .
733 ساح : تدفّق .

الفم مثيـل عـــــاج   والمضحك لعّـــاج[734]
ريقك سَيْ النَعـــاج   عسل الشهّايـــــه[735]

شوف الرقبة خيـــار   من طلعة جمّــــار[736]
جعبـــة بـــــلاّر   والعواقد ذهبيّـــه[737]

صدرك مثل الرخـام   فيه اثنيـن تــــوام
من تفّح الســقــــام   مسّوه يديـــــــا

بدنك كاغط بـــــان   القطن والكتّـــان[738]
والاّ رهــــــدان   ليلة ظلميّـــــــه[739]

طلقت بثرور مـــال   مخبّل تخبـــــال[740]
على جوف الــدلال   ثنية عن ثنـيـــه

شوف السيقـــــان   بخلاخل فتـــان[741]
تسمع حسّ القـــران   فوق الريحيّـــــه[742]

في بازر حاطّيـــن   نصبّح في الزين[743]
واحنا مبسوطيـــن   في خير الدنيـــا

نصبّح في الغـــزال   نسرّش للفــــال[744]

---

734 المضحك لعّاج : أسنانها تبرق (تلعج بمعنى تبرق) .
735 الريق كحليب الغنم .
736 الجمّار: قلب النخلة ، لبّها ، وهو أبيض .
737 البلاّر : البلّور أو الزجاج – العواقد : جمع عقد ، يوضع في الرقبة .
738 الكاغط : الورق الأبيض .
739 والا : بمعنى أو - رهدان : ثلج .
740 بثرور : حزام ملوّن يصنع من الصوف وتتمنطق به المرأة للتجميل .
741 خلاخل : جمع خلخال ، تضعه المرأة في رجليها للزينة - فتان : فتنة لمن يراه ،ويسمع صوته .
742 تسمع صوت ارتطام الخلخال بالخلخال في رجليها - الريحيّة : حذاء من جلد ، لونه أحمر خاصّ بالمرأة .
743 بازر : اسم مكان – حاطّين : مقيمون - نصبّح : أي أنّي أصبح على وجه حيزية الجميل .

كانّي ساعي المـــال	وكنوز الدنـيـــا
ما يسواش المـــال	نقحات الخلخـــال
كي نجبى للجبـــال	نلقلى حيزيـــه
تتسحوج في المروج	بخلاخيل تســـوج
عقلي منها يـــروج	قلبي واعضــــاي
في التل مصيفيـــن	جينا محدوريـــن
للصحرا قاصديـــن	نا والطوّايـــــه[745]
واجحاف مغلّقيـــن	والبارود ينيـــن
الازرق بيّ يميـــل	ساحة حيزيــــه
ساقوا جحاف الدلال	حطّوا فيـــن ازال
سيدي الاحسن قبـــال	والزرقــــــه هي
قصدوا سيدي سعيـــد	و المتكعـــواك زيد
ومدوكال الجريـــــد	فيها عشيـــــــا
رغى شاو الصبـــاح	كي هبت لريــــاح
سيدي محمد شبـــاح	أرضو معفيــــة
بن صغير قصـــــاد	بموشم لعضـــــــاد
بعد ان قطعوا الـــواد	جاوا مع الحنيـــــة
حطوا روس الطـــوال	في ساحة الارمـــال

[744]نسرّش للفال : لا أسمع إلا ما يسرّني .
[745] الطوّايه : المرأة الأنيقة .

و ابن جـــــــــــلال   هو قناق المشيـــــــة

منها رحلوا النـــــــاس   حطوا في البسبـــاس[746]

بالهريمك قيــــــــاس   باختي حيزيـــــــــة

ماذا درنا اعـــــــراس   و الازرق في المرداس [747]

يدرق بيّ خــــــــلاص   غير روحانيـــــــــــة[748]

تاقت طول العــــــلام   جوهر في التبســــــام[749]

تمعني في الكـــــــلام   و تفهّم فيـــــــــــــا[750]

بنت احمد تبـــــــــان   كي ضـي الومّـــــــان[751]

نخلة بستـــــــــــــان   غير وحدها شعويّــــــه[752]

زنّد عنها الريـــــح   قلّعها في المـيـــح

ما نحسبها تطيـــح   دايم محضيّــــــه

ثرنيت المليــــــح   دار لها تسريـــح

حرّفها للمسيــــــح   ربي مولايــــــا

في واد التل نعيـــد   حاطين سماط فريد

رايست الغيـــــــد   ودعتني يا خويـــا

في ذا الليلة وفــــات   عادت في الممــات

---

[746] البسباس : اسم مكان .

[747] الازق في المرداس : حصانه في الساحة.

[748] يختفي بي الحصان بعيدا مثل الجان .

[749] الشطر الأول بمعنى أن حيزية طلت .

[750] ترمز و تلمح في كلامها .

[751] ضي الومّان : ضياء النجم .

[752] شعويّة : البعيدة عن مجموعة النخل ، فتظهر لوحدها .

كحلة الرمقـــــــات   ودعتني يا خويــــا

ضميت ختي لصدري   ماتت في حجـــري
دمعة بصـــــــــري   على خدودي مجريا

امكن راسي اجذاب   نجري في الاعلاب[753]
ما خليتش عـــــاب   من كاف وكديـــــة[754]

خطفت عقلـــي راح   مصبوغة الالمــاح
بنت الناس المـــلاح   زادتني كيـــــــة

حطوها في اكفــــان   بنت عالي الشـــان
زادتني حمّـــــــان   نفضت مخ احجابي[755]

حاطوها في انعاش   مطبوعة الاخراص[756]
راني وليت بــــاص   واش اللي بيــــا [757]

جابوها في جحــاف   حومتها تنظـــــاف
زينة الاوصـــــاف   سبتي طول الراية

في حومتها خـــراب   كنجم الكوكـــــب
زيداقدح في سحـــاب   ضيق العشويــــة [758]

حومتها بالحريـــــر   كمخة فوق ســـرير[759]

---

[753] تمكن مني الجنون بعد موتها – الاعلاب : الربى.
[754] كاف : مرتفع – كدية : ربوة .
[755] حمان : الحمى – مخ احجابي " مرضت من مخي و من أحشائي .
[756] الاخراص : أقراط الأذن .
[757] باص : مجنون .
[758] زيداقدح : قوس قزح – ضيق العشوية : شمص الأصيل .
[759] كمخة : قماش ناعم .

وانايا يشّيـــــــر	هلكتني حيزيـــــة[760]
كثرت عني همـــوم	من صافي الخرطوم
ما عدتش نقــــوم	في دار الدنيــــــا
ماتت موت الجهـاد	ميشومة الاعضـــاد
عين الشـــــراد	غابت على عينيـــا [761]
يا حفار القبـــور	سايس ريم البـــور [762]
ما طيحش الصخور	على حيزيـــــــة
قسمتك بالكتـــاب	و حروف الوهـــاب
لا تطيحش التـراب	على حيزيـــــــة
لوان تجي للعنـــاد	ننطح ثلث أعقـــاد[763]
نديها بالزنـــــاد	عن قوم العديـــــة
و اذا نحلـــف وراس	مصبوغة الأنعــــاس
ما نحسب شـــي ناس	لو تجي ميــــــــه [764]
لو ان تجي للــــذراع	تحلف ما تمشي ذراع
ننظم صرصور قـــاع[765]	باسم حيزيـــــــة
لو ان تجي للنقـــار	تسمع كان وصـــار
لن نديها قمـــــار[766]	و الشهود علــــــي

---

[760] يشير : الطفل الصغير .
[761] الشراد : الغزال .
[762] ترفق بها حين تدفنها .
[763] ثلث أعقاد : ثلاثون رجلا ، و المعنى لو كانت القوة لدافعت عنها بالرصاص .
[764] المعنى اقسم براس صاحبته العيون الناعسة لا أحسب حساب أي شخص ولو جائتني مئة من الفرسان .
[765] لو كان الأمر يحتاج إلى قوة لقابلت جيشا بأكمله .

لو ان تجي لزحـــــام نفتن عنها اعـــــوام
نديها بالـــــــــدوام نابو سهميــــــــــة

كعاد أمر الحنيـــــن رب العالميـــــــن
لاصبت لها من أيـــن نقبل هـــــــــدّي

صبري صبري عليك نصبر ان ناتيـــــك

نتفكر غير فيــــــك يا ختي انتيـــــــا
هلكني يا مـــــــلاح الازرق كيتـــــلاح [767]

بعد أختـــي زاد راح وانصرف علــــــي
عودي في ذا التلــول رعى كل خيـــول

و اذا ولى الهــــول شاو المشيلـــــــة [768]
ما يعمل ذا الحصـــان في حرب الميـــدان

يخرج شاو القــــران أمه ركبيـــــــــه[769]
ما لعب في الزمـــول [770] أعقاب المرحـــول [771]

و انا عنه نجـــــول بيّ مـــــــا بيّ
بعد أشهر ما يـــــدوم عندي ذا الملجـوم

انهار ثلاثين يـــــوم وراء حيزيـــــــة [772]

---

[766] لو كان الأمر عنادا لأخذتها و الشهود حاضرون .
[767] الحصان في حالة الجري أو السباق .
[768] هذا الحصان كان يرعى و يقود الخيول و إذا قامت الحرب تجده دائما في المقدمة .
[769] انه حصان أصيل لأن أمه أصيلة
[770] الزمول : ميادين السباق .
[771] أعقاب المرحول : وراء راحلة حيزية و أسرتها .

توفى ذو الجــــــواد ولى في الاوهـــــاد[773]

بعد اختي مـــــا زاد يحيا في الدنيـــــا

صدو صد الــــوداع هو اختي قــــــاع
طاح من يدي صــراع الأزرق هــــــذاي[774]

ربي جعل الحيـــــاة وراهم الممـــــــات
منهم روحي فنـــات الإثنين ارزيـــــــا[775]

نبكي بكي الفـــراق كبكي العشـــــــاق
زادت قلبي فـــــراق خواضة مايـــــــا

يا عيني وش بيـــك تنوحي لا نشكيـــــك
زهو الدنيا يديــــــك ما تعفيش عليـــــا

زادت قلبي عـــذاب مصبوغة الأهــــــداب
سكنت تحت التــراب قرة عينــــــــــــي

الشمس اللي ضــوات طلعت وتمسّــــــات
سخفت بعد ان استوات وقت الضـحويّـــــــه[776]

القمر اللي يبـــــان شعشع في رمضـــــان
جاه المسيـــــــــان طلب وداع الدنيـــــا

هذا درتو مثيـــــــل عن رايسة الجيـــــل[777]

---

772 المعنى أن جواده مات بوراء أي حيزية بثلاثين يوما .
773 أي صار في الحفر .
774 أي سقط من يدي اللجام ، لجام جواده.
775 أي أنني خسرت الإثنين و كأن ذلك كان نقمة و إنتقاما مني .
776 المقصود أنّها ماتت في عزّ شبابها وتألقها ، فالشمس وقت الضحى تكون أشدّ ضياء .

بنت احمد صيـــــل شايعه ذواديّـــــــه[778]

هذا حكم الإلــــــــه سيدي مو الجـــــاه
ربي نزل قضــــــاه وادّ حيزيــــــــة
صبرني يــــــا إلاه قلبي مات بــــــداه

حب الزينـــــــة اداه كصدت هــــــــي
تسوى متين عـــــود من خيل الجويـــــد

مائة فـــــــرس زيد غير الركبيــــــــة

تسوى من الابـــــل عشر مئة تمثيــــــل
تسوى غابة نخيـــــل عند الزابيـــــــــة[779]

تسوى خط الجريـــــد قريب و بعيـــــــد
تسوى بـــــر العبيــد حوصه بالفيـــــــا [780]

تسوى عرب التلـــول و الصحراء و الزمول
ما مشات القفــــول[781] من كل ثنيــــــة[782]

تسوى الراحليـــــن و اللي في البريـــــن
تسوى اللي حاطيـــن عادوا حضريــــــة
تسوى كنوز مــــال بهية الانجـــــــال[783]

---

[777] هذا اتخذته مثالا عن أجمل نساء جيلها .
[778] شايعه : مشهورة - ذواديّة : قبيلتها الذواودة من فروع بني هلال .
[779] بمعنى سكان الزاب الذين يملكون النخيل
[780] ربما يقصد بر العبيد أي إفريقيا السوداء بأكملها
[781] القفول جمع قافلة .
[782] ثنية : طريق .
[783] بهية الأنجال : جميلة العينين.

و اذا قلت قـــــلال   زيد البلديـــــــــة [784]

تسوى مال النجـــوع [785]   و الذهب المصنـــوع

تسوى نخل الـــدروع   تسوى الشاويـــــة

تسوى اللي في البحـور   و بلاد الحضـــــور[786]

أعقب جبل عمـــور[787]   و أصفى غردايـــــة

تسوى تسوى مـــزاب   وسواحل الــــزاب

حاشا ناس القبـــاب[788]   حاشا الأوليـــــاء

تسوى خيل الشليــــل   و نجمة شاو الليـــل

هذا قليل قليــــــل   في ختي طـــب دواي

نستغفر الجليـــــل   يرحم ذا القليـــــل [789]

يغفر للي يعيـــــد   سيدي مـــــولاي

ثلاثة و عشرون عام   في عمر أم عـــلام

منها راح الغـــرام   ماعادش يحيـــا

عزوني يا ســـلام   في رايس الاريـــام [790]

سكنة دار الضـــلام   ذيك الباقيـــــة

عزوني يا صغـــار   في عارم[791] الأوكار

---

[784] أضف إلى ذلك من سكن في البلد أي في القرية .
[785] النجوع : نجع : قبيلة .
[786] الحضور : أي الحضر ، سكان المدينة.
[787] جبل جنوب مدينة الأغواط.
[788] ناس القباب : الأضرحة أي قبور الأولياء.
[789] القليل : الضعيف
[790] الأريام : جمع رئم : الغزال .
[791] عارم : أنثى الطير .

ما خلات في الـــدار قعدت مسميـــــة
عزوني يا رجـــال في صافي الخلخال

داروا عنها حيـــال لسع مبنيــــــة[792]

عزوني يا حبـــاب فيها فرس ذيـــاب [793]
ما ركبوها انســـاب غيري أنـــــاي

بيدي درت الوشـــام في صدر أم حــزام[794]
مختم تختــــــام في زنود الطوايـــا

أزرق عنق الحمــام ما فيهش تلطــــام
مقدود بلا قــــلام[795] من شغل يـــــديّ

درته بين النهـــود نزّلته مقـــــدود
فوق سوار الزنـــود جطيت اسمـــــاي

حتى في الساق زيـــد درت وشام جديـــد
ما قديته باليــــــد ذا حال الدنيـــــا

سعيّد في هـــــواك ما عادش يلقــــاك
كي يتفكر اسمـــــاك تديه اغمايـــــة[796]

اغفرلي يا حنيــــن أنا و الاجمعيــــن
راه سعيّد حزيـــــن به الطوايــــــة

---

[792] يقصد القبر ما زال جديدا .
[793] يشبه حيزية بفرس ذياب البطل الهلالي .
[794] ام حزام : صاحبة الحزام .
[795] بمعنى الوشم رسمته بيدي بدون قلم و بدون أن أجرحها ، مقدود أي جميل .
[796] المعنى : أن سعيّد يغمى عليه كلما تذكر حيزية .

أغفر لمولى الكـــلام[797]   و ارحم أم عــــلام
لاقهم في المنــــــام   يا عالي العليـــــا

و اغفر للي يقـــول   رتب ذا المنـــزول
ممين و حـــا و دال   جاب المحكيـــــة[798]

يا علام الغيـــوب   صبر ذا المسلـــوب
تبكي بكي الغريـــد   و يشف العديـــــة[799]

ما ناكلش الطعـــام   سامط في اللفـــام[800]
و احرم حتى المنـام   على عينـــــــي

بين موتها و الكـلام   غير ثلاث أيـــام
بقاتني بالســـــلام   و ما ولاتش ليــــا[801]

تمت يا سامعيـــــــن   في الالف و ميتيـــن
كمل تسعيـــــــــن   زيد خمسة بقيـــة[802]

كلمة ولد الصغيــــر[803]   قلناها تفكيـــــــر
شهر العيد الكبيـــــر   فيه الغنايـــــة[804]

في خالد بن سنـــــان[805]   بن قيطون فـــلان
قال على اللي زمـــان   شفتوها حيـــــة

---

[797] مولى الكلام : قائل القصيدة
[798] المعنى : يطلب من الله أن يغفر له أي الشاعر الذي حكى القصة أي محمد بن قيطون .
[799] أي سعيد قد أشفق عليه حتى العدية أي الأعداء .
[800] أي الطعام مر في الأفواه.
[801] أي ودعت و لم تعد .
[802] تمت القصيدة في 1295 هـ .
[803] أي قصيدة ابن الصغير بن قيطون .
[804] الغناية : القصيدة .
[805] خالد بن سينان : قرية سيدي خالد مسقط رأس الشاعر ، واحة من واحات بسكرة تقع في الزيبان .

قلبي سافر مع الضامر[806]   حيزيـــــــــــة

القصيدة الثانية (حادثة تشتت البوازيد ومقاومة بن عياش)[807]

خيرة بن الدونــــان   يالازرق يحميك في ظنّـــــــي[808]
تديش ذا العـــنوان   لاولادة الاشراف بعدونــــــــي[809]

لكانك طيـــــــّار   يا مضنوني واه روح خف اشطار
بالاك من الاطيـــار   لا تامنش طيور سيفانـــــــــي[810]
بالاك واستـــحذر   اسرّش والليل تبكّـــــــــــر
بالاك لا تعثـــــر   سلّم عنهم ڤاع وتجينــــــــي
الاحباب يا الاحــباب   نجعي نجعي وين ڤالوا غــــــاب
فرڤوه عن الاشعـاب   ما اشين خبران جا على وذنــــي[811]

---

[806] الضامر : الرشيقة .
[807] الراوي أحمد سعدون .
[808] يقصد يا أحسن ما أنجب الحمام .
[809] تديش : ألا تأخذ – العنوان : الرسالة .
[810] بالاك : حذار – لا تامنش : لا تأمن .
[811] ما أسوأ الخبر الذي سمعته .

كي طاح محمـــد والسرسور عليه متاعـــــــــــد
مجروح ويكمـــد متأثر بجراح دخلانـــــــــــي
ما جاش بن عيـاش راعي الاشهب يا بني ريـــــــاش
زد مو ومـــــا ولاش رجع السرسور ظهرانـــــي
يا راعي الصــــــبار ثاثي ثاثي عيد لي لخبـــــار
ناراه ڤلبي طــــــــار عن خوتي لبطال بعدونـــي
طيوره بريـــــــــة راحوا وماولاشي لـــــــي
ما جاوش معــايـــــا صيوده قهروا العد يانـــــي
صدو ڤتوت اكبـــــار راحو ما بقاوش الـــــدوار
دواوهم كفـــــــــار شمت بيهم ذا النصـــــراني
كانو مجموليــــــــن احصن وفراسات مبحوطيني
عادو مسجونيــــــن في حبس ان لاشافتو عينـي
نبكي نظل ننـــوح بيّ خوتي غرامهم مريـــوح
ما صبت وين نروح ثارت فيّ ڤاع الامحانـــــي
نبكي علي خــــوتي اللي ما ولاوش لبيتـــي
خلاوني ميـــــــت ومغير بجراح دخلانـــي
كي جاوا من عندهـم قالوا الاشراف ما بيهـــم
شاهي نطل عليهـــــم اهل الجهاد والميدانــــــي
ناديت يا كفـــــــرة والله أن يحيا وفي الصحرا
ايطال في شهـــــرة وانحقق فيهم با عيانــــــي
يا خالق البحــــــور رد النجع اللي اعذاس شور
عني لا بلاش يــدور اشتت عن كل لوطانـــي[812]
كي جاو من ظهـــرة ويريح نجعي في الصحرا
وخيول في شـــــهره ركبوهم شبان عجبونـــي
قيطان مـــــن وردي وبرانيس رڤاق وجريدي
ومحازم تڤـــــدي من ذهب الغاية اللي يڤني[813]
بارودهم يبقــــــــم قايض كيف الواد يتلطـم

---

[812] لاباش يدور : لم يأب أن يرجع – اشتت عن كل الاوطان : تشتت أهله بين الأوطان .
[813] محازم تقدي : أحزمة من ذهب تشع .

تعبان يتلملـــــــــم سمو ڤاطع خوذها منـــي
يا رافع السمـــــــــا جمعهم كما اجمعت الما
يا باسط النعمـــــة ابسط عنهم كل ما يعنـــــي
باسمك القـــــدوس ارفعهم كما ارفعت ادريس
في جنة الفردوس واجعلهم في ذاك لوانـــــي
يا خالق الأمـــــة اجمعهم كما اجمعت المـا
يا باسط النعمـة جيب لهم أمير حقانـــــــي
ان شاء الله يسعد اللي جاب القول فيه يـــــڤد
سماه محـــــمد في النسبة معروف ڨيطوني
معشوق بالنيــــة ما لي لا مال دنيـــــــــا
بيا اللي بــــــي خوتي خوتي حبهـم ......

القصيدة الثالثة[814]

يا راكب الشيهـــــان قلت نسالك ريض و امهلنـــي[815]
تصفى لغالي الشــــان بن بلقاسم حرمة الجانـــــــي[816]

سلّم عليه كثيـــــــــر و ابكي بين يديه وجه الخيـر
الشيخ بو كشميــــــر مولى الطريقة النورانـــــي

سلم عليه و ســــــال سلم عن قرباه و لعيـــــال
و كان ضاق الحـــــال في يوم الشدة اغيثونـــــــي

اواش ما نبـــــــــدا يا سامع قولي بلا جحـــــده

---

814 الراوي الشاعر الحاج عمارة .
815 الشيهان : الفرس – ريض : تأنّ ، وأمهلني لحظات كي أسألك .
816 بن بلقاسم : يقصد شيخ زاويه الهامل ومؤسسها ، والقصيد موجهة لابنته زينب ، وقد سبقت ترجمته .

قديت ذا النشـــــــدة على بنت الشيخ الحسنـــي[817]

القات عني قـــــول في منامي جاتني بسهـــول
خلاتني محمـــــــول بنت الشيخ اللي مدهولنـــي

نادات قول اقصــــب قالت لي انا اسمي زينـــب
مني الخير اطلـــــب فرحيك او فرحيك لقبنـــي

و كان قلت انهـــاب راني بنت غالي النســــب
يا شاعر القطــــب قول عليا كل ما تثنـــــي
اواش ما ننشـــــد على بنت الشيخ محمـــــد
بوها شريف الجـــد بن بلقاسم شيخ لخوانــــي

جبات عن لغيـــــاد شمس ان طلعت ضيْها وقّاد[818]
يا صاحبي ولعـــا د ذا الزين لا شافتو عينـــي

يا لاله زينـــــب دقلة نور الغالية تعجـــب
اللي يجي عاقـــب يقول بخير عجبتنـــــي

جبارة الحـــــرة ولى دقلة نور المشهـــورة[819]
عن سيل في مجـرى كي حفلت بثمارها تغنـــى

ما نيش على النخـلة قولي واتي زينة الحلــــه
نوارة السلـــــه فالطولة تسقام ريحانـــي

يراعة الويــــدان صر صفصاف في بستـــان

---

[817] قديت ذا النشده : نظمت هذا النشيد . بنت الشيخ : يقصد زينب بنت الشيخ ابن أبي القاسم ، وهي التي عمرت زاوية الهامل بعد وفاة أبيها سنة 1896 ، إلى أن توفيت سنة 1904 .

[818] جبات : ارتفعت – الاغياد : الغيد من النساء .
[819] جبارة : النخلة العالية .

تسقام عود الــــــزان　　هذا هو مقال لسانـــــــــي[820]

العارم الحـــــــــرة　　كسحية عن دير وعـــــره[821]
لوعال تتفـــــــــاره　　منها يا خويا بالعيانــــــــــي

مانيش عن لوعـــال　　يا شاعر بركه من التمثـــال
وكان قال وقـــــــال　　قوللهم قولي بالاحسانـــــــي

يا كوكب الدجـــــى　　يا زينة لوصاف و السوجــه
مطبوعة الثلجــــــه　　بنت الشيخ يعطفك عنـــــي
يا زينة الهـــــــده　　يا كنز المحتاج في الشــــده
نوارة الـــــوردة　　بنت الشيخ غالي الشانـــــي

في برج محصــــن　　بالكمخة وحرير متـــــلاون[822]
و ارخام متمكـــــن　　عن حيطان ابياض و اركاني

يا صافية الطــاوس　　و الجنحين بريشهم اتبقـــص
قفطان املـــــــص　　امربيه الشيخ حقانـــــــــي

الثيث طاح اقمـــار　　مضفور أو مدهون بالتعطـار
اتزاودو بأزهـــــار　　لحواجب نونين عنوانــــي [823]

عن ضاوية الجبين　　بنت الشيخ القايمة بالديـــن
شريفة الجديـــــن　　تخدم في ربي حقانـــــــي

يا صافية الخرطوم　　انا قلت عليك في ذا اليـــوم

---

[820] أي تستقيم كعود الزان وهو نوم من الشجر.
[821] العارم : طائر تشبه به المرأة.
[822] الكمخة : نوع من القماش ذو شأن .
[823] الثيث : الشعر – اقمار : جمع قمر بضم الميم وهي مجموعة السنابل – وقد شبه الحاجبين بحرف النون .

ما كان عني لــــوم	ذا هو مقال لسانــــــــــــي
لعيون سود كحــــال	حبْ رصاص مذوبو قتـــّ[824]ـال
في يوم من لهـــوال	نزلوا في قرطاس فقنانــــي
الخد قمراً لا راح	في ليلة يد اللي وضــــــاح
قرعون امفتــــــح	و قرنفل كذا السيسانــــــي
حمراء مثيل الــدم	ورد وزعرور و البلغـــــم
هذا اللي في الفـــم	و الجمة حرير الالـــــوان
كي جات تتبســــم	و المضحك تبرور متنظــم
هذا اللي في الفـــم	و الرقبة علام قومانـــــــي
بعقود ذهبيـــــــة	و سخابات تفوح مسقيـــة
درباتهم هـــــــي	من تفاح لغصانــــــــــــي[825]
اعضاد جمّـــــــار	والاّ ثلجاً صب على الاوعـــــار
غطى جبال كبـــار	سهل وطية و كيفانــــــــي[826]
الجوف نعت اهلال	و العكري عنها دار احيـــال
في ساقها خلخـــــــال	برديفو حسّو دوّخنـــــــــي[827]
في الساق ريحيـــــــه	تتبختر مثيل حوريـــــــــة [828]

---

[824] شبه عينها بحبة الرصاص .
[825] عقود : جمع عقد وهو السمط – سخاب : هو عقد يتخذ من القرنفل وتلبسه المرأة في رقبتها ، ويفوح بالعطر- درباتو : بمعنى أنه يبدو على صدرها .
[826] اعضاد : أعضاء - جمّار : قلب النخلة وهو شديد البياض . شبه بياض أعضائها بقلب النخلة ، أو بالثلج الأبيض الذي غطى السهل والمنخفض والمرتفع .
[827] أي أنّ صوت (حس) الخلخال في رجليها قد دوّخه .
[828] الريحية : حذاء من جلد كانت تتخذه النساء .

واه يالسانيـــــــــــة	قلت عليك الله يحفظنـــــــي
عيشة مع عيشــــــوش	و الطفلة اللي لابسة المنقوش
لقاها خرج من الحوش	طوعها عربي و قرطانـــــي
هذا اللي قلنـــــــــاه	على بنت الشيخ نـــــور الله
الحب حـــــــــب الله	لا يدخلو هو شيطانـــــــــي
حاشاك من لدنـــــــاس	غير انمثل و الكلام قيــــاس
يا طولة العسعـــــــاس	يا ذهب التجار في وزنــــي
يا نسل الشرفـــــــــة	يا دار الســـــــــــادات
يا عالم الخفـــــــــاء	اغفر للي جاب الاوزانـــــي
قوّالكم بـــــــــرّاح	محمد منسوب للصـــــلاّح[829]
غيثوه سجو مـــــــاح	بن قيطون سماه تفنانـــــي
تميتها في الحيـــــــن	التسعة و زيدها التسعيـــــن
الالف و متيـــــــــن	في محرم جات في وزنـــي
في ليلة الاثنيـــــــن	وارحم ياربي الوالديـــــن
و السامعين آميـــــــن	قايلها غرب الزيبانـــــــي

[829] برّاح : أي يرفع صوته بمدحهم – التبراح رفع الصوت .

القصيدة الرابعة[830]

بسم الله غنيت هذا النشـــدة	عن بوطيبة سيدنا المقبــــول [831]
من حبو هسيت ذالي مـــده	واش يبرّد سم ذا المشعـــول[832]
امكني في البطن و المـعده	كي لا يطاق ليس يــــــزول
يتنفس من فوق جسمو بالدا	مثل السم الكاسح القتـــــول
منو جسمي طاب ولىّ يردا	مده ليه سقيم ذا المعلـــــول

صلي يا ربي على الرسول

مثلي مثل بعير جاتوا غـــدة	و تكسّر افنا بقى معقـــــول
سار الوفد عليه بقى في وهده	و ابقى وحدو في الخلا مسبول[833]
ايحول في العين بعد الصــدة	دور قفلوا صد عامل جـــول
عينو تدمع داه جاه في الكبده	و ادحّر في جوفو مثل اطبول

---

[830] الراوي الشاعر الحاج عمارة .
[831] بوطيبة : يقصد النبي صلى الله عليه وسلّم ، وقد نسبه إلى طيبة ، المدينة المنورة .
[832] هسّيت : هزلت وضعفت من أثر شوقي وحبي للنبي صلى الله عليه وسلّم .
[833] مسبول: ملقيّ

اتعوات ذياب جاتو شـــــردة   ظفر انياب عليه قاع اتصـــول[834]

ما خلاو إلا عضامو جـــردا   ولا دمو اللي بقى مسيـــــــول[835]

صلي يا ربي على الرسول

ذاك مثلي يا الخاوا جـــــــده   حتتني تحتات قمراسبــــول[836]

خللني تخلال فوق الكبـــــده   باسقاية تخلالها مدقـــــــول

ذوبني تذواب سوط الحـــدة   قطعني تقطاع كم من حـــول

ما فادو طبه لهذي الصهدة   ما فادش عقارها و انفـــول

و اجتمعت لضرار لا تحيادة   خلاتني رحبة محط ازمـول

صلي يا ربي على الرسول

مده نلقى عن اللي جاني كوده   ما ابعد وطنو فيه مسيرة حول

يكود القلّيل و اللي وحـــــدة   و يكود اللي ما يطيق رحـول[837]

طاح الغيم على جبالو ســـدّى   واش يوصل ليه يا بهلـــول

واش يوصل ليه لاغني بالعوده   ولى ثلوبه طافحة وخيـــــــــول[838]

تترامق فالشاو مثل صيـــوده   يربو قاع صحورها و تلـــــــول [839]

صلي يا ربي على الرسول

أحمر من سيسان حل الغمـــده   مـا اقوى نجعو ، فتح سلـــــــول[840]

أبيض من رهدان ثلج النكـــده   غطّى الصمده والكدى وسهـــــول[841]

أصفر من زرنيخ صوت الرعده   مـن صولات الخيل زايد هـــــــول

أخضر من إيزار نعت مخـــــدّه   خـوّض جفنو كالأسد يجـــــــــول

أبقع خمري ما يهاب حـمـــــاده   ما يعياش ، طول النهار يقـــــول

أكحل من زيتون هز الفـــــرده   يـبحث في التراب مثل الغـــــول

أزرق من حمام عالي الســــدّه   يتنـسّم تنسيم ريح المـــــــــــول

صلي يا ربي عل الرسول

---

[834] عوت أمامه ذئاب شاردة بأظفارها وأنيابها تصول .

[835] لم تترك الذئاب منه إلا عضاما مجردة من اللحم ؛ ودماء تسيل .

[836] حتتني : بمعنى فركني كما تفرك السنابل . السبول : السنابل – القمر : بضم الميم : مجموعة سنابل .

[837] بمعنى أنّ الفقير والوحيد والذي لا يستطيع الرحيل ؛ كلهم لا يقدرون على زيارة المصطفى صلى الله عليه وسلّم .

[838] لن يوصل لبلاد النبي إلا الأفراس أو قافلة من الجمال (ثلوبة أو الثلب) .

[839] تترامق : تصدر أصواتا – صيودة : أسود . إنها تصدر أصواتا مثل الأسود ، وهي في سيرها تقطع المسافات وتقصرها (تربي) .

[840] شبه حمرة الفرس بحمرة تراب الأسس.

[841] رهدان : الثلج .

معاهم فتّر جمال الجـــــــوده   سبعه من اللوان ، قاع فحـــــول

ابيض من صيصال يشتّي لبـــده   واحمر دم على الصفا مسيـــــول

اصفر مخ على زلال تحـــادى   يشعل وبرو كانّو طفس قـــــدول[842]

أخضر خز قلات عامل ســـدّه   جوفو طارد هدار يصـــــــــول

أكحل من غراب يربي الوهـــده   ويقرّب الابعاد والطلـــــــــول

أزرق وبر تاق غطّى الزنـــده   يشتّي في الصحرويصيّف في التلول

صلي ياربي على الرسول

هذوك اللي عليهم نغـــــــدا   في الاركاب السايرين حمـــــول

نرفع بيتي العايله و الوالـــدة   الاولاد و الزاد و الماكـــــــول

نقصد طيبه شور و زين الهـده   محمد شفيعنا في الهـــــــــول

ثم احذاه انجاوروبالثمـــــده   يا سعد اللي جاور الرســــــول

نشد الشباك بيدي نبـــــدا   ذاك الرمس نطوف بيه نجـــــول

صلي يا ربي على الرسول

نتنظر في دار سيدي احميـــدة   و من بعد نترا على البتـــــــول[843]

أزواجو و الأولاد و ما في البلدة   و انزور أصحاب الرســـــــول

اتمنيت ايجو الهذي الشـــــدة   كي قصة خيبر وراس الغـــــول

ماذا قتلوا يا بني من عـــــدة   ماذا فتحوا من احصن احلـــــول

ماذا هزموا و قاتلوا من الأعداء   و ضاوها جهات عرض و طــــول

مذا من فيهم للدين اهتـــــدى   خلاوه مسلم يقرا في المنـــــزول

ماذا من قتلوه وسقاوه لـــــدا   خلاوه في المعركة مقتــــــــول

ما حوات سيوفهم فالنكـــــدة   حتى وطوها هذون النـــــــذول

صلي يا ربي على الرسول

بوبكر وعمر كسار الحـــــده   حيدر و عثمان قاع فحــــــــول

طلحه و الزبير و عبيـــــده   سعد و اسعيد عم اشبـــــــول

وابن عوف هو تمام العـــــده   ذوك العشرة بايعوا الرســــــول

حمزه و العباس كالأســـــود   خالد و المقداد يفجوا الهـــــول

جعفر و المقيل أهل الميـــــده   وابن المعد و ابن المـــــــرذول

---

[842] شبه صفرة الفرس بصفرة صفار البيض (المح)

[843] بعد أن أزور سيدي محمدا صلى الله عليه وسلم ، سأذهب إلى البتول فاطمة الزهراء رضي الله عنها .

اصحاب الرسول قاع اصيوده ليس فيهم من يكون ذلـــــــول

صلي يا ربي على الرسول

لا طل يا حيدر في ذا الركـدة و يفجي عنا ذا الكدر يـــــزول

على بالسيف صيد الهـــــده زوج الزهرة فاطمة البتـــــول

اذا غدا على جوادو للاعـــدا يترهبوا منو اطيح سبــــــول

قاسم قاع أبطالها بالزنــــده ماذا اكسر من أسنان اقفـــــول

مذا هدم من أحصن البلـــدة دمرها تدمار قعدت طــــــول

مذا من صنديد ليه اتعـــدى من شوفت عينوا بقى مخــــذول

صلي يا ربي على الرسول

يا قصاف أعمار من يتعـدى واش ايكودوا كيعود يصـــــول

ياحمار وجوه كانت تــــردا يا عز اللي في الحقرة مذلـــول

ارضوا عنو يا ناس العمـدة وارضوا عن اصحابو قاع جمول

يا سي بو فاطمة المـــقدودة يا سراج الدين جي بسهـــــول

ماذا عن ملقاك ذالي مـــــده واذا جيت نطيب الماكـــــــول

انعرس و ندير كم من وعـده و انهز اغنيا قصب و طبــــول

صلي يا ربي على الرسول

نفرح فرح كثير فوق العـاده تسمع بيه أهل الصحراء و تلـول

بشرني بلقاك و آتي جـــده و اعطيني معطاك ليس يــــزول

يا سيد اسيادي امام الجـوده يا عزاليتامى و ارمـــــــــول

حررجسدي من لهيب السودا يوم تعود الناس فيه ذهــــــول

نزلني طوبى احذاكـــم لبدا في جنه و اقصورها و اظلـــول

يا من هو للناس قاع إِفـــاده يا من جانا بالهدى مرســــول

بن قيطون عليك صوتو نادى محمد ماذا عليك يقـــــــــول

اغفر ذنبي لا تخلي فســـده عرشي و الحضار يا مقبـــول

ازواجنا و اولادنا بالعـــــده و اشيوخنا و اجدودنا الأصـــول

البا و شين و سين نظم النشده ثم اليا و الدل في ذا القـــــول

سيدي خالد وطني ذيك البلدة ليلة الاثنين في رجب منقـــول

صلي يا ربي على الرسول

الشاعر السماتي

هو الشيخ السما أ د بن بوها بن عبد الر ن ، يرجح أن يكون تاريخ مـ ـيلاده مـ ـا الفترة ا متدذة ما ب 1868 و1872 ، لأنه حسب ا خ ين مات على سنّ 36 أو 40 سـ ـنة ، وقد توافق ذلك مع اكتشاف مصدر سوق أولاد جلال بسكرة ، أي سنة 1908 . ولد أولاد جلال قبيلة من أك قبائل ا نطقة أي أولاد ساسي . وكانت عائلته تتنقل بـ ـ سـ ـيدي خالـ ـد والصحراء ، وقد ورث عنها هذه العادة فقد كان السما يتنقل ما ب بلدة وأخرى ، وما ب زاوية واخرى ، وقد يقيم أحيانا مدة معينة الصحراء ..وقد زار كل ا دن ا زائرية الك ى تقريبا ، وقد زار الأغواط والتقى الشاعر الكب ابن كريو ، كما ذكر ا لفة كثـ ا شعره . تزوّج السـ ـما و رزق بولد لكنه مات صغ ا . ويقال أنّ السما عا من مرض السل ، و أنّ زوجته وولده أصـ ـيبا با رض نفسه .

تلقى السما ثقافة دينية الزاوية ا ختارية ، وجزء من شعره موجه إ شيخ الزاوية مد الصغ . يقال أنّ أبا السما قام رق كل ما كتبه ابنه بعد وفاته.[844]

---

[844] - Ahmed Lamine , **La poesie populaire Algerienne à Sidi khaled et sa region – wilaya de Biskra – Algerie de 1850 à 1950 et ses relation avec la patrimoine culturel Arabo-**

القصيدة الأولى[845]

يا قمري حيّرتني وانا محتـــــــار	ومن قدام الليل قلبي باهبــالـــــو[846]
هم الحبس وزاد ليا بالتفكـــــــار	وانت زدت لخاطري بعض اعلالو
في صحنك درّاج كل ليـلة ونهـار	وريني ما حاجتك كي تقدالـــــو[847]
عارف ما لك صالحة لازم تختـار	قي تتفكر في الخواطر كي عالـــو
لو ما حتمي فيك ما نقعدش نهـــار	كي تغنيني خاطري ما يهنالـــــو
وكرك عالي فيه ساكن لا تحبـــار	كل مسا وصباح في صحنك ذالـــو
ذرك راني عدت ساكن ليك جـوار	والجار على الجار مولاه يسالــــو[848]
ياك انت مولى المزايا في الاطيـــار	اذا درت الخير ما زلت تنالـــــو
انا قصدي فيك لمقام المختـــــــار	بلغ ما نوصيك للي تغدالـــــــو[849]
عنّي راه بعيد جوبة والقفـــــــار	دونو طاح الغيم نيّل بكحالـــــــو[850]
حمود الصغير عوّد لو ما صـــــار	مني لا بد بخبري تعنالـــــــــو[851]
دونو مهموده بعيده عالخطّـــــــار	وتخبّل غيم الصحر حط خبالــــو[852]
الحاصل نوصيك قدّام الحــــــذار	قلفظ من الاغواط ماردت سْوالـــو[853]
خوضْ على واد المخاليف والاشوار	طرف الضلعة والشوايف يطـــوالو[854]
ما بين الدخلة قنيفيد والاجـــــــدار	شرّافات على زليليجة حـــــــــالو
الحيرش منو لزرق راه اوعـــــــار	كاف الفج يجيك دهوان قبـــــــالو

Islamique , These de doctorat de 3 e cycle sous la derection de M ame le prof Jean Molines , sept 1983 , Univèrsitè d' Aix – Marseille (Faculté des Lettres) , pp 57-58-59.

[845]- الراوي بوهلال عبد القادر ، أخذنا منه القصيدة في بيته بالمجبارة – الجلفة – بتاريخ : 11 – 09 – 2000 .

[846] قلبي باهبالو : بمعنى حيرة القلب وعدم راحته .

[847] تقدالو : تذهب إليه

[848] ذرك : الآن .

[849] يقصد الشيخ المختار بن خليفة الجلالي ، الذي أسّس زاوية المختارية الرحمانية سنة 1230 / 1815 ، ولد سنة 1202 / 1788 ببلدة سيدي خالد ، وفيها نشأ وترعرع ، ثم استقرّ ببلدة ببلدة أولاد جلال وبها بنى زاويته . توفي سنة 1276 هـ.. وقد خرجت الزاوية أجيالا من من رجال الفقه والأدب والعلم والإصلاح ، مثل الشيخ نعيم النعيمي ، والشيخ محمد بن العابد الجيلالي ...ينظر : صلاح مؤيد العقبي ، **الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر / تاريخها ونشاطها** ، دار البراق ، بيروت ، 2002 ، ص ص 387 – 388 .

[850] جوبة : مسافة بعيدة جدا – وقد وقفت الغيوم السوداء حاجزا بيني وبينه ، وهي صورة شهيرة في الشعر الشعبي .

[851] حمود الصغير هو الشيخ محمد الصغير الذي تولى مشيخة الزاوية المختارية بعد وفاة مؤسسها الشيخ المختار سنة 1276 هـ . وهو صاحب كتاب "تعطير الأكوان" ، ينظر : المرجع نفسه ، ص 388 .- عوّد لو : خبّره – تعنالو : تقصده .

[852] مهمودة : أرض وعرة طويلة .

[853] الخلاصة ، أوصيك بأن تنطلق في رحلتك قبل أن يحذر المؤذن لصلاة الفجر (الحذار) – قلفظ : بمعنى انطلق مسرعا .

[854] خوض : بمعنى مرَ، وابتداء من هذا البيت يبدأ الشاعر في استعراض الطريق التي سيمر منها الطائر ، وتوصله إلى سيدي خالد - وهي موطن الشاعر- ولهذا فكثير من الأسماء الواردة في الأبيات الموالية هي لأماكن وجبال .

الشيلية دون لمقيد واقطـــــــــــار	ختالة واصباع مسعد يطـــــــوالـو
دمد واهل القاهرة صلاّح كبـــــار	سلمانة والواد جاك بتسيـــــــــالو
برج الكاف الحواجب عنـــــهم دار	خوض على واد المنصر واعنـــالو
قْريقر مازال للحاسي مشـــــــوار	وامرمث شق الغمام بتنيـــــــــالو
ادربى عبد المجيد وخف اشطـــار	طرف العالي والقويرح تهوالــــــو
اصرّف واخطى مخاتل كل اوعـار	واد الركبة على يمينو وشمــــــالو
لطلاطة وليراع هما قاع اقطـــــار	صلاحة واصباع الرقايم يطـــوالو
بثْعبان يقابلك حنيـــــــــة وادوار	والفيض المعلوم لازم تعنـــــــالو
بضافي في الواد لا تامن طيّـــــار	عندك لا بعض البرَانا يختـــــــالو
العيقف منو الخشبي عاد جـــــوار	الشبلي وامياه للهوبة ســــــــــالو
مقسم عيسى وام سبتة ليه جــــوار	طرف الحنية والبطيّم ميثـــــــالو
سيدي خالد تلحقو في شاو نهـــــار	سال عليه وزيد منو لابطـــــــالو
واعقب للي هان عمرو حتى صـار	في الاغواط غريب مقطوع سوالو
والبر اللي فيه سيدي جار بجـــــار	سال على حجرو وشجرو وارمالو[855]
سال على الامّة واللي وسـط الدار	سال على خدّام بيتو وعيـــــــالو
سال على الطلبة والاخوان الزيّـار	وجميع المنسوب ليه وعمّــــــــالو
قل لو خليت السماتي في الاكـدار	هاكذ وانت حي عبدك يطـــــرالو[856]
نبكي ونبكّي معايا اللي حضّـــــار	عينيّ بدموع راسي ينـــــــهالو
بكّاني غيم الهوى طايح يخضـــار	كل ذا مختوم عني بقفـــــــــــالو
راني صابر للقضا تحت القهّـــار	في السابق حتّان يوفى تيجـــــالو

القيثب منو الخشبي عاد جــــوار	السيفر ومياه للهوبة سالـــــــــــو
مقْسم عيسى وام سبتة ليه جــــوار	طرف الحنية والبطيمه ميثالـــــو
سيدي خالد تلحقو في شاو نهـــار	سال عليه وزيد منو لابطالـــــــو
واعقب للي هان عبدو حتى صار	في الاغواط غريب مقطوع سوالو
والبر اللي فيه سيدي جار بجـــار	سال على حجرو وشجرو وارمالو

[855] يقصد المكان الذي فيه الشيخ المختار، إذ يقول لطائر الحمام أن يبلغ السلام للمكان وحجره وشجره .
[856] يطرالو: يحدث له ، من يطرأ .

سال على الامة واللي وسط الدار   سال على خدام بيتو وعيالـــــو
سال على الطلبة والاخوان الزيّار   وجميع المنسوب ليه وعمالـــو
قل لو خليت السماتي في الاكدار   هاكذ وانت حي عبدك يطرالـــو
نبكي ونبكّي معايا ذا الحضّـــار   عينيَّ بدموع راسي ينهالـــــو
بكّاني غيم الهوى طايح يخضـار   كل ذا مختوم عني بقفالـــــو
راني صابر للقضا تحت القهّـار   في السابق حتّان يوفى تيجالـــو
رانا وقّينا المـــكتوبين اسـطار   الاغواط بلا صالحة وغدينالو

القصيدة الثانية[857]

تحوّل ياكاف كردادة وارحـــــــل   درّقت علي جبال الطـــــــــوايا[858]
دون غزالي ما لقيت منين نطـــــل   غيمك طاح ارواق خبلت اســـدايا[859]
يا شامخ الاطواد خايف لا نختـــل   في وطنك ونعود للناس شفـــــايا[860]
يتخلخل عقلي من الفراق و نهبـــل   يتّخذو في جميع الغنـــّــــــــايا[861]
وحش العطرة خفت لا يرجعلي سل   ويرموني ليعاتها طـــــول الرايا
خفت يطول الحال تنساني الاجـدل   ولا يردوها الناس الفـــــــــرّايا
اللي بيا غرامها ما يتبـــــــــدّل   شعوايا في سور ساحة غردايــــا[862]

---

[857] الراوي الشاعر أحمد سعدون ، أخذنا منه القصيدة في بيته بسيدي خالد في تاريخ : 20 -04- 2004 .
[858] كاف كرداده : جبل كردادة وهو في منطقة بوسعادة- الطوّايا : المرأة المتأنقة الجميلة ، وهو يأمر الجبل بأن يتزحزح من مكانه لأنه أخفى (درق) عنه الجبال التي تسكنها هذه المرأة .
[859] لقد سقطت الغيوم عل قمتك ، فاحزنني ذلك ، إذ لم أجد وسيلة كي أرمي طرفي تجاه مضارب هذه المرأة .
[860] شامخ الاطواد : هو هذا الجبل – نختلّ أختل عقليا – شفاية : يتشفّى الناس بي ، ويهزؤون .
[861] وحين أجنّ ، فسيفتقدني المغنون لأنهم يتخذون من شعري مجالا لغنائهم – يتخذوا : أي يتضررون .

اذا كنت عزيز والطلبة تقبـــــــل نطلب ربي ما يشفيش اعـــــــدايا

يكمّل لي في طلبتي ما نتأمّـــــــل الازرق سيد الخيل يعمل مرضايا

أصلو من صيلين والصيل ينسّـــل محمود الخصلات واللون مهـــايا

معلوف بلا كيل دون العام كمـــل معلوفات الصيف للسير حكـــايا

إذا فز مقيل بابور معـــــــــول ماشينات النار وسطو قـــــــدّايا[863]

الصاري بقلاع للريح يميّـــــــل رياسو بالبوسطة عـــــزمو غايا

ما تسجاش العين والقايل يعقـــل غير اللي شديت قبل الضــــوايا

نْبكّر من بوسعادة نتخمّـــــــــل واعوينات الما اقنـــــاق الروايا

قابلني قبر الوصيف حذاه نطـل والمقطع منو تغانيـــم عرايـــا

الهامل مقصاد للشيخ الكامـــل بن بلقاسم غوث طبــــي وادوايا[864]

نخلّيه بخير ونزيد نقبـــــــــّل من حنق ابن ازريقي والضـــايا

سيدي الاكحل بوذينة جا واصل والشيخ شور المحيقن جـــــرايا

عين الملح قريب للراحة ننـزل نلقى غاشي ناس فيها قربــــــايا

نشرب قهوة انا والاحباب نسوّل وانقّض لسحان يبقاوا ورايـــــا[865]

الخرزة في طوع الاحباب معوّل في ضلعة لجدار جات البطحايـــا

يخرج بيا للمحاقن يصهـــــــــلل الازرق مدّيني شوار الضوّايـــا[866]

من عرقوب سنان ميزي يا غافل قطاعة دون لحصيد حرشايـــــا

لطريق الخطار كعين مجـــــدل الخرزة محسوب ماهيش احكايـا

قابلني كاف لكراع يبان اكـــحل بن عبد الله ما نبت في مهوايـــا

ذرك الخرزة الثانية ثاني تكمـل نخرج للصحرا بزهو الغنايـــــا

الازرق ذا الخطرة بيّا ما يعمل بيا كي العرّاد شاف الوحّايـــــا[867]

نعت الباز كي يجي بيا راحـــل شعب البطمة والعسل ذاك هوايـا

انهز ذاك السطح خز وانقـــــل متوحش تقصير خوّاضة مايـــــا[868]

---

[862] شعوايا : النخلة العالية شبه المرأة بها .

[863] يقصد أنّ فرسه إذا انطلق ، فإنه مثل السفينة المسرعة ، وكأنّه يسير بآلات نارية قد اشتعلت في وسطه

[864] يقصد شيخ الهامل محمد بن بلقاسم المولود بتاريخ 1823 والمتوفى في 1896، حفظ القرءن ومبادئ العربية في بلدته ، درس في زوايا القبائلحوالي 8 سنوات ، أسس زاوية الهامل سنة 1863. **صلاح مؤيد العقبي ، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر / تاريخها ونشاطها** ، دار البراق ، بيروت ، 2002 ، ص 382 .

[865] نقفض الاسحان : أي أقطع الطرق والراضي الواسعة فأتركها ورائي .

[866] أي هذا الفرس الأزرق يصهل إعجابا بنفسه ، وهو الذي سيأخذني تجاه المحبوبة. مدّيني: من أدّى أي أخذ – الضوايا : الجميلة المضيئة .

[867] يقصد أن فرسه زاد في سرعته ، فهو كالغزال الذي أدرك أن الصيادين يطاردونه . العراد : الغزال – الوحّايا : المطاردون .

جلالة في طوع ولفي ما ننكــل — من طحنت قلبي سميد الرحايــــــا[869]
يا من جيت تسالني ليا وامهــل — بعد ربع حروف نوريك اسمايــــــا
سين وميم وتا مع أليف كْمــل — واذا لم تقرا سماتي يا ذايــــــــــا
انا ربّي دارني هاكذا نعمــــل — في العشاق نزيد ليعة لقدايــــــــا
اللي بيا فراقها عني طــــوّل — عين ويا والشين والها لدوايــــــــا

عيشة يا الاحباب ماهيش هنايا

القصيدة الثالثة[870]

يا خوتي راعوا ترا كانش حاكـــــم — ومدرّس علم النسا يعرف معنــــــــاه[871]
يعزم ليّ راه شقفي يتلطــــــــــم — في بحر العشّاق والما لو غطــــــــاه[872]
بكري كنت صغير لسّع نتعلـــــــم — حاكم في شط البحر وندور معـــــــاه
اللي دخلو راه خلّاه مـــــعـــــدّم — وبحر الظلمة كم من واحد فوتـــــــاه
يا لاحقهم راك تعيى وتنـــــــدّم — وتعذرني وتقول راه الحق معــــــاه
كيتهم كي كية اللفعة بالســـــــم — وبعد ان يبرى جرحهم يردى مــــولاه

---

[868] متوحش: أحنّ – تقصير : الأنس – خوّاضة مايا : كناية عن المرأة .
[869] سميد : الدقيق – الرحايا` الذين يقومون برحي القمح دقيقا . يقول : إن هذه المرأة قد مزقت قلبه .
[870] الراوي الشاعر أحمد سعدون ، أخذنا منه القصيدة في بيته بسيدي خالد في تاريخ : 20 -04- 2004 .
[871] ابحثوا لي عن أي عالم في علوم النساء.
[872] يعزم : يسرع – شقفي : حطب ، فقد شبه نفسه في هذه الحال بحال الراكب في البحر الذي تتمايل به السفينة ويكاد يغرق .

واحد غير يشق فيها متحـــــزّم ومستغلف مسكين قي ربي عيّــــــاه

بعد ان شافوني الريّاس معـــــدم عيب علينا نقلبوه على مثنــــــــــاه

كي طلعت الاعلام محال انسلـم هذي حاجة خاصّة لكبار الجــــــاه

ذرك قدّر صاحب القدرة وحكـم ودخلنا بحر الظلام وعاشرنــــــــاه

وادخلتو ، نلقى خلايق تتعــاوم واصحاب المحنة قذّافين معـــــــاه

آخر راكب في سفينة يتنعّـــــم والمقذاف جديد والريّاس مـــــعاه

وآخر راكب في فلوكة تتلطّـــم والمقذاف قديم راشي ما واســـــــاه

وآخر فاتو خشْ من تالي نــــدّم خاف يولّي بيه ضحك النــــاس وراه

آخر يمنعوا رب يخرج سالـــم وآخر يغدى طول يبقى غـير انــزاه

اتلاقينا قاع في ذاك المجحـــم واتقلّب ريح البحر عنّا ما اقـــــواه

الرايس قتلو ارجع راك تنـــدّم حط اقلاعك رد شقف النـــاس اوراه

انطق ليّ قالي لاش تخمّــــــم هاذ العمر اللي ابقى واش بقينــــــاه

اذا كان طويل عمرك لا تنـــدم واذا كان قصير ذا تيجالو جــــــــاه

شهاني في سفرتي ربي عالـــم لكنّي محتوم نمشي نا ويـــــــــــاه

هاج علينا ريح بردو يتلطّـــــم وتقطع هذا القلاع وطبقنـــــــــــاه

يتخلط من قوة المال ويهجـــــم يا خوتي من فوق ذا المالو غطّـــاه

ذرك طاح الليل عنا زاد الهـــم عدنا غربة في البحر واستانسنـــــــاه

اتانا ربي بماشينات قـــــــــدم صنعة ماريكان غاثونا كيفــــــــاه

البابور صحيح والرايس يفهـــم نايض في صنع البحر عارف كيفاه

فحمو ما يزيه موجود معـــــرّم واشغالو بالفور منقولين معـــــــاه

الدخلة راني دخلتو متحتّـــــــم شوف الخرجة واش نعمل نا ويـــاه

الرايس هو القلب المتحيطـــــم والبابور فريستي وانا مـــــــــولاه

ثلث حروف نزيدهم للي يفهـــم سين وميم وتاء ودبر واش سمـــاه

بالعربية حدث اللي ما يفهــــــم يا سامع لفظ السماتي جاب غنـــاه

المكتوبة في الراس والقلب محيطم قطعت بيه الجيـــــــدة لا من داواه[873]

مولى الكلمة بيه خاوية المحـــزم قلبو طاح عليه مشـــــــعالو ردّاه[874]

دهكالة منها العبد يموت بداه

---

[873] القلب محيطم : محطم في حال سيئة .

[874] خاوية المحزم : كناية عن المرأة دقيقة الخصر .

القصيدة الرابعة[875]

يا حاذق الاطيــــــار	لله دير مزيّــــــــه
لتوربة المختــــــار	نعطيك ذي الوصيّــه[876]

قل لو حبيبك بــــــار	يا رايس الاوليــــــا
راني اليوم وحيـــــد	والبر بعيـــــــــد[877]

[875] الراوي بوهلال عبد القادر ، أخذنا منه القصيدة في بيته بالمجبارة – الجلفة – بتاريخ : 11 – 09 – 2000 .
[876] المختار : الشيخ المختار شيخ زاوية أولاد جلال (سبقت ترجمته) .
[877] البر بعيد : المسافة بيننا بعيدة .

ما صبت وكيـــــــد   هروال بالمطـــــايا[878]

من صابلـــــي زرّاب   أبيض لـــــــــوّاب[879]

رماح جير قبـــــاب   روضات الاولـــــيا

مثال برج سحـــــاب   من بعد الصبـــــــاب

سماه دار قبـــــــاب   وبقات الارض مرايه[880]

في اللون كي الرهدان   شاش الكتّـــــــــان[881]

جلدو خبا سلــــطان   مثال يا هذايـــــــــا

والاّ ازرق شكنـــــان   عالي شرنـــــــــان

عنقو جبا وازيـــــان   وسمايمو شاميّـــــــه

وعطاه عود الـــزان   جرّد لكـــــــــــاّن

جلدو صفا وازيـــان   كي لاح البليّـــــــه

قمري معاه اقـــران   داروا جنحـــــــان[882]

برّي سكن كيفـــــان   مهوش للبلديّـــــه[883]

والاّ احمر يدكـــــان   فتّح نعمـــــــــان

شراّد كي الصحـــوان   مريوح بالوحّايـــا[884]

والاّ اعطر وگـــــاد   يربي الاوهـــــاد

---

[878] وكيد : فرس – هروال : قادر على الجري السريع .
[879] زرّاب ولوّاب : بمعنى سريع .
[880] شبه فرسه بلون السحاب الذي ينشأ بعد نزول المطر (من بعد الصباب) ؛ حيث تكون السماء أشدّ صفاء ، فيظهر السحاب فيها بلون لا مثيل له .
[881] شبهه بالثلج ، ثمّ بالشاش ؛ وهو نوع من القماش الرقيق المتميز البياض والذي يستخدم في تضميد الجروح .
[882] شبهه بالقمريّ في سرعته .
[883] ثم قال إنّ هذا القمري بري وليس بلديا أي أنه سريع قوي .
[884] شبه حمرته بحمرة شقائق النعمان ، ثم رمز له بالغزال (الصحوان) الشارد الشريع المطارد (مريوح) من الصيادين .

يتلاح كي العّــــراد محال يهنى بيّـــــا[885]

والاّ اشقر ينيــــــار ذهب التجّـــــــار
عنقو سبيب اقمـــــار سنّو خماسي غايــه[886]

والاّ حماري حــــار كدري طيــّــــــار
طردوه عقلو طـــــار طيور علويّـــــــه

والاّ اصفر كبريـــت راني ربّيــــــــت
مثلو نشاب البيــــت جبنا عليه حكايـــه

والا ابقع نطّـــــــاط جلدو يرقــــاط
في مسيرتو نشّــــاط هروال يا هذايــا

والاّ ادهم طـــــرّاح مداد الـــــواح
إذا جرى نصّــــــاح ببلوغ مراديّــــا

هذون يدّو ليـــــــك ونقول عليـــك
مشغول بحبّيـــــــك والله عالم بيّـــا

اذا غابو بــــــــاش عليك نســـــــال
داخل وسط الجــاش نيران دخلانيـــــه

نرجى نشوفك كــان حن الحنّــــــــان
في النوم ولو كــــان لحظة تكون دوايا

واذا نظرتـــك راح داء كـــل اجراح

---

[885] يربي الاوهاد : من فرط سرعته ، فإنه يقصّر المسافات والوهاد – العراد : الغزال .
[886] يشبه شعر الفرس بمجموعة السنابل (في الدارجة تسمى القمر بضمّ الميم ، وجمعها اقمار) .

من شوفتك نرتــاح وانت طبيب دوايا

انت طبيب دليـــل ماكش بخيـــــل
انت دوا العليـــــل يا شيخ جود عليا

وانت اللي مغبــون بيك الوصـــول
لله والرســــــول فجيب لي دعايا

وانت اللي نرجـاك مالي ســـــواك
محال ما ننســـاك ما دام عيني حيّه

انت سلامـــــــي حين نبقى مهين
درقة ومكحلتيـــن سكين والعرايـه

وانت صلاح الدين للمسلمـــــــين
ليك الوصول آمين في الآخرة والدنيـا

راني خدمت العـار والأمر ادبـــــار
ساعي إلى الأوزار حملي ثقيل عليـّـا

والناس جار بجــار لحقت باثمـــــار
وانا بلا ذگـــــار وجنان عندي غايه[887]

سجرو اكل مختار زايد يخضــــــار
وانواع فيه ازهار ومياه فيه قويــــّـه

كي عاد يامختــار ما فيه ثمــــــار
منو خديمك بـــار وضحيت في ندميّه

[887] الذگار : لقاح النباتات – يقصد أنّه لم يتمكن من إنجاب الولد .

يا راحة المحـــتار ذنبي قد جـــــــار
وليت كي المشرار فقير في الاغنيـــــا

وابليس بيــــا دار وانت دبّـــــــــــــار
والعود بيا ســــار والله يلطف بيــــــا

يا صاحب الأسرار راني محتـــــــــــار
عنّي العيش امرار وانت تكفل بيــــــا

بجاه من عـــلاّك عــــــــوّض ولاك
قسّوم بابـــــــاك لله رؤوف عليــــــا

قسوّم كي سقـاك عنّا وصّـــــــاك
خليفتو خــــلاّك أنا من الوصيّـــه

تمّيت ذا النظـــام على الإمـــــــام
بركة الإســــلام قدّيت لفظ غـنايه[888]

يا سامع الأصوات يا ذا العـــــزّات
أحسن لنا الحيـــاة كذا المماتيـــــــه

واغفر للوازيـــن والوالديـــــــــن
ويا سامعين آمين يا حق يا باقيــــا

واغفر للإخـوان في كل أركــــان
اناث وذكــــران جنون وآدميــــه

---

[888] يقصد بالنظام نظم القصيدة – قدّيت لفظ غنايا : نظمته نظما جيد مستقيما .

انتهت ذا الأبيات في ذا الحجّــات
وكان يوم يـــات وانت افهم معنايا

أليف حط السين يا من فطـــيـن
والميم ثابت وين والتا تعيّط باليــا

تاريخ ذا الأوزان في شسها كـــان
من هجرة العدنان طه احمد نبــيّـا .

القصيدة الخامسة [889]

ربي سيدي قدرتك يا ذا القيــــوم عدينا فيها ودركتنا الامحـــــان
هي والمكتوب جابوني محتــــــوم بامرك قاع يحرك ما في الاكوان
مكتوب لي ذا البلاد نجي ملـــــــزوم جيت نحوس لا خبرعاطي الامان
عمري لا شفت سبع لكان اليـــــوم لا خلا نسمع بيه كيما قالوا كـــان[890]
جيت نواسي بنيتي فجّاي همــــــوم مالي خبر بيه في هذا العرشـــان

[889] الراوي الشاعر أحمد سعدون ، أخذنا منه القصيدة في بيته بسيدي خالد في تاريخ : 20 -04- 2004 .
[890] يقصد أنّه لم ير سبعا قبل هذه المرّة ، بل يسمع به فقط .

طل على كي الطمتو جا مـــــــحزوم ودر عقلي طاش خلاني هيمـــان
ذهّب عنّي كل حيله عدت نهـــــــوم ذرك لوحني على روس الكيفـان
حط النب وزادليّ بالخيشـــــــــوم بين أحضاني غراد بيتي للشبـان
تبعني وضحيت بيه هنا مهـــــزوم عدت نتبع فيه صيدي صار وكان
ما نيش عالصيد بالمعنى ملطــــوم اترك سهم الفانية ما عندك شـــان[891]
بيّ خميس حروف والثالث معلـــوم غربية وغديت لأصحاب القـرآن
با والرا والكاف ثابت يا معــــروم والهاء قبل الميم فدينـــا الاوزان
بنت خيام كبار بركاهم يا قــــــوم عنيت على الزايخة رايت الافتـان
دربات الممشوط اسود طاح هـــدوم وتلموا طلوا سدى ريش الظلمـــان[892]
القشوة نعت الثريا فوق نجـــــــوم والحاجب في مطبعة جا في العنوان
قرد رصاص العين مربوط على الشوم تتبرا منو مصاغير الفومـــــان
الضحك تبر الصدف غالي في السوم تفطار الفضة على روس الينبـان
الرقبة صاري على التسلية محتــوم رياسو للشام كي دارو نيشــــان

الشاعر عبد ا بن كريو

عبد ا ابن القاضي ا اج مد بن الطاهر ، ولقب عائلته هو التخّي ، وقد اشتهر بلقـب ابن كرّيو ، وهو يع حسب أحد أقربائه ا س ا ميل ، ويرجح ابراهيم شعيب أنّ ا قصود بـ ا هو الفعل (يكر) الدارج الذي يع الاصراخ وجه احدهم ، ور ا هي عائدة على ارسة أبيه هنة القضاء ال قد تلجئه إ الصراخ وجوه بعض ا تخاصم .

ولد ابن كريو سنة 1871 ، وتو يوم 27 اكتوبر 1921 دينة الأغواط . وقد كان من عائلة معروفة بقرض الشعر ، فأبوه كان شاعرا وكذلك أخوه وأخته ، كما أ ب شاعرا .

---

891 يقول إنه لا يقصد السبع الحقيقي ، بل المرأة التي فعلت بع ما يفعله السبع .
892 شبه سواد شعرها بسواد ريش الظليم ، وهو ذكر النعام .

عرف بثقافة عالية فقد تعلم القرآن الكر   وا ديث الشريف ، كما تلقى دروسا   الفلك ، والقارئ لشعره يلاحظ أثر الثقافة الأدبية والشعرية الفصيحة ظاهرا . كما تعلم اللغة الفرنسية لأنـه فيما بعد تقلّد القضاء وكانت الفرنسية من مستلزمات هذم ا هنة .[893]

وقد حظي شعره بتمام كب لدى الفرنسي   وا زائري كما أصبح مـادة خامـا لـدى ا هتم   الذين سجلوا شعره   أسطوانات منذ 1908 حيث تغ بشعره فنانون كثر .

القصيدةالأولى[894]

جيت نوسع خاطري ضيق عشيّة	زدت عليه هموم من نظرات صعاب
رفيقى ماله خبر صاحب نيّـــــه	ماهو دارى بالبلا ماشـــــاف عذاب
يمشى فى الأمان ويحدث فيّـــــا	يصّنت لى ما نرد عليه وجـــــاب[895]
تماهل فى مشيته ونظر ليّـــــــا	وتحقق فى حالتى ما هيش صـــواب
ياعبد الله قال لي عيد عليّـــــــا	واش جرالك راك مفتون ولــــوّاب؟[896]
ساعف حالى يااللي راك معـــاي	ونوريك منين دركونى لعطــــــاب
يحسن عونك مادريتش مابـــــيّ	واش ايجيب اللى مهنى للمصـــاب؟
استر حالي يسترك عالي العليـــا	راه ارفيقك مكنه رامى عطـــــاب
واه الظن يخيب فيّ يا خويـــــا	وانا بحر غميق لسرارك مهــــاب
ينجيك الله من كل بليـــــــــه	عند الخاوة هكذا ظنة لحـــــــباب
ثبت نظرك شوف من ذا الناحيه	واستخبر فيما خلق مالك لرقـــــاب
لاح بعينو شاف نجمة ضوايّــه	كى برزت بنوارها من وسط سحاب
ماهي في حيز النجوم المسميّـه	ولا يعرف تقويمها شاطر حســـــاب
كل منجم دهشاته ذا الرؤيـــــا	بحثوا عن تعديلها واحد ماصــــــاب
هذي درّة في خزاين محضيّــه	يقدح منها نور بالحكمة لهـــــــاب
من عهد افلا طون كانت مخفية	دبرها من شاو عمره حتى شــــــاب
حجبها ع العامة دار مزيّـــــه	وما داخو بيها السوقيةلاسبـــــــاب
عليها لارصاد باقلام خفيـــــه	منعوها من كل جانب ع الطــــلاب

[893] عبد الله بن كريو ، **الديوان** ، تح: ابراهيم شعيب ، ص ص 20....27.

[894] المصدر نفسه ، ص ص 71 – 72 .

[895] وجاب : جواب .

[896] لوّاب : مضطرب .

خافوا منها من العقول الذاكيــه رصدوها داروا عليها كم حجــــاب

رصدوها بغياهب الروحانيــه وتهاليك يعثروا من جا طــــــــلاّب

عنها ضبطوا ليث واشبال وبيّه والنمر اللى شوفتو حرشة رهــــاب

وثعابين طوال طية عن طيّـــة اللى يسوط على الذكير يصير ثراب

تماثيل موافقة ذيك لذيّــــــــا سبع ارصاد وكل رصد مقابل باب

من يطعن هذا الوحوش الموذيّه يغدى لحمه بين لظفار والانيــــاب

عليها الارماس دخله مخفيــه اضياها يغنى ع البدر اذا غـــــاب

يجوها منعوتين طلبة سوسيــة ويظنوا مفتاح مطلبها ينصــــــاب

منعوهم الارصاد بهوال قويــّة نظروا ليهم بالكسد راحو خيـــاب

يطلعوا بيها اصحاب الكيميّـا جادوا فيــها سر لسباق ولسبـــاب

قدّر ربّي دارت الساعة بـــــيّ الروح عزيزة ورخست يالحباب

تقدمت شْوار باب الكيميّــــــا ونفتـــحت بيبانها والمانع غـــاب

جا بيدى حجر الكريم اللى غاية الـــمرموز عليه مشروح بكتاب

الدرة مثال صادف معنــــــاى أنـــــابى سابغ العين ولـــــهذاب

ماردت لى بال طفلة غريــــــة جرحتنى بجراح ما ينفع طبـــــاب[897]

ابن سينا شيخ فى الطب احكاية قال العشق إذا امكن ماله تطبـــاب

إذا قالو قيس قيس لمعــــــناى تلقانى كى قيس حامل كل عـــذاب

اذا قالوا جن ما ثم حكايــــــة اللى بى خير من ليلى تنصــــــاب

ماتلقاش حد عاذب فى الدنيــا مثل العاشق شوف من شاو ولعقاب[898]

نو صيكم يارجال اللزميــــه إذا مت بليعتى هى الاسبــــــــاب

اتهلوا لاتطلبوها فى الديـّــــه ربى دار حساب فى الاخرة وعقاب

ياربى ياخالقى جود علــــــى وفتح لى بيبان فضلك ياوهـــــاب

سهل لي فى الواعصة يامولاى أمحى سياتى واغفر يا تــــــواب

---

[897] غرّية : طفلة مغرورة .

[898] من الشاو لعقاب : من القديم إلى الحديث .

القصيدة الثانية[899]

يالايم فى محنتى مافاد اللـــــــوم	مادرككش ذا الغرام ومشعالـــــو
ظنيتك ياعاذلى ماشفت همـــــوم	الناس اللى كى انت لاش يسالـــو
سلم للممحون كيفى نا مهمـــــــوم	يصحى بالنوبات ويعم هبالـــــو[900]
لاترمى مولى الهوى بحديث الشوم	لايجرا لك كيما راه جرالـــــــو

---

[899] المصدر : عبد الله بن كريو ، **الديوان** ، تح: ابراهيم شعيب ، ص ص 99-100.

[900] هبالو : جنونه .

نتبع فى الكاتبه رانى محتـــــــوم   حمل الحب على كتافى ماذا لـــو

تداول عن حال طبّي عرب وروم   ماعرفوش لخاطرى واش اعلالو

اللى يفهم قال هذا الضــــر مشوم   ذا الوعد اللى صابيك ما طقنالـــو

ولعل يكتب الحى القيــــــــوم   ماتدريش الرب كيفاش افعالـــــو

ياطالب شفت القمر وافى متـــموم   تحت ايزور حرير من دونه حالو

معتدل فى طلعته ومعاه نجــــوم   عندك لاتسوى الباى ب عمالـــــو

يامبهى ذا القمر لو كان يــــــدوم   لى درك سنين ماشفت خيالـــــو

ماهو معناى على القمر المعلــــوم   كى تنظر بدر الليالى بكمالـــــو

ياقوته فى كنز جدولها مرســــوم   عياو الحكما عليها يحتالـــــو

ماهو معناى على ياقوت الســــوم   حجره جامد مايفيد اللى سالـــــو

اللى بى زينها ظاهر مفهــــــوم   بكياسه وخلوق للحب يوالـــــو

بنت جواد كبارمن رياس القــــوم   غاشيها فى الغيب تتعد بطالـــــو

دعقت لى كاس الهوى بارد مسمــوم   ترياق المحنة صعب ما طقنالـــو

درقت كى شمس الضحية وسط غيوم   مابين سحابات عادو ينيالـــــو

لومونى فى زين صافية الخرطـــوم   ما هو شى مكسوب من زاد ريالو

شدوها فى حوش بسواره مقيــــوم   اقدال السلطان لامن يغدى لـــــو

العسة بسلاحها فى كل يــــــوم   حتى الباب حديد بالهند اقفالـــــو

الحوش اللى شدها يعى مهــــــدوم   يضحى قفرة يندرس دون مثالـــو

نراصد فى طلعتك ماجانى نــــوم   سهروا عينى ليالى يطوالـــــو

تعشش فيه الرخم هى والـــبـــوم   من هذاك العز تنذل رجالـــــو

تخرج منه زينة العضد الميشـــــوم   بلغ ياربى الشاعر بقوالـــــو

نبقى ناوياك وشملنا ملمــــــوم   لارادة بالحاسدين اذا قالـــــو

يارب بجاه نبيك المختـــــــوم   تجعل حبى فى قلوب اللى عالـو

محلى وقت ان فات وشملنا ملمـــوم   ....

ياعبد الله دير صبرك للقيــــــوم   واللى صبروا فى حوايجهم نالو

أى نعد وللشرع رانى مظلــــــوم   عبد الله ذا المرة واش تسالـــو

عييت انفاجى ومحان قلبى مازالـــو

القصيدة الثالثة[901]

قمر الليل خواطرى تتونس بيــه	نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالى
ياطالب عندى حبيبه ليه شبيـــه	من مرغونى فيه صهرى يحلالى
نبات تقسم فى الليالى ننظر ليــه	يفرقنى منه الحذار التالـــــى
خايف لا بعض السحابات تغطيه	واذا غاب ضياه يتقيثر حالـــى
ياسايل عن خاطرى واش مسهيه	مع الريم اللى جلى قلبى جالـــى
ياتهواسى خاطرى واش يداويــه	وين الطب اللى يناسب لعلالـــى

[901] المصدر : عبد الله بن كريو ، **الديوان** ، تح: ابراهيم شعيب ، ص ص 110 – 111.

ضر معاشر كبدتى وانا خايفيــه   صابر للحمة الشديده ماذالـــــى

هذا المرسم كانت الخداعه فيـــه   مسبوغة لنجال خلاتو خالـــــى

يامهبلنى جيت للرسم نشاكيــــــه   ماجاوبنى مانصت ل سوالـــــى

مرسم ولفى كى خلى وعلاه انجيه   نتفكر مافات يثقب مشعالــــــــى

واجب لى دمعىعلى المرسم نبكيه   هشمتنى الاثار كى جات قبالـــى

غيم المحنة ع العقل دايم كاسيــــه   ب سحابو سداً على روس جبالى

يامرسولى سير بجوابى وديــــــه   يتمكن بيد الظريفة واعنى لـــــى

هات اخبار الخير لى كون نبيــــه   والماره اللى بينا وريها لـــــــى

سال على محبوب قلبى سال عليــه   سال عليها سال شطانت حالـــى

قول لها واعلاه محبوبك تنسيـــــه   غيظانه ظنيت ماكيش تسالـــــى

نشرتى ثوب المحبة وطويتيـــــــه   واه جديد محبتك ولى بالـــــــى

مزقتى قلبى بشفره هظمتيـــــــــه   يوم فراقك صارلى كى البهالـــى

خيالك عن ظاهر العين رسمتيــــه   وين ما صديت نلقاه قبالــــــــــى

ودعتك مفتاح قلبى ضيعتيـــــــــه   سمطتى عنى ايامى واشغالـــــى

جرعتينى مر ماكنتش نشتيـــــــه   ذقت اصناف الحب من دون جيالى

ابعينى كى ننطح المرسم نخطيــه   يتفلت منى الميز ويغدى لـــــــى

يتفكر قلبى زمان ان كنا فيـــــــه   سترونا الايم والوقت موالـــــــى

قداش ان مرسول لى شقيتيـــــــه   كرهوك الحساد بغض عن جالـــى

ياك حلفتى لى يمين ووفيتيـــــــه   قلت لى تشتاق مازال خيالـــــــى

انت شفتى ذا المنام وفسرتيــــــه   واعلمت بالجاية قلتيها لــــــــــى

صح منامك ب الوافى كيما شفتيه   تفسيره ما بينا ظاهر جالـــــــى

ياعالى الطلبة البالينى تبليـــــــه   اجعل حالوا فى المحبة كى حـــا

الحب اللى ماكان قليبى لظيـــــه   يتوزع بيناتنا ناوغزالـــــــــــى

تديره شطرين ع النص تسويـــه   قسمة تديها وقسمة تبقالـــــــــى

انزيلف قلب الحبيبة وتكويـــــه   ةتثقب مشعالها كى مشعالـــــــى

باش اتشوف الحب وتلوم مواليه   تعرف قدر اللى صبر كيما حالى

حبك عنى جار ما طقتش نخفيه   يانواية خاطرى هذا حالــــــــــى

القصيدة الرابعة[902]

هذا حال الدهر وايامه مـــــــــره	فوت الغيظ اعلاش ياقلبى حيــران
يامخلوق اعييت منك نتبـــــــــرا	وانت حاتمنى ب رايك ليك زمـــان
عاتبتك ب اللوم كذا من مـــــــرة	مالك هاك عابد لى غير العصيـان
لاتقنط من دور الايام العـــــــرة	هوما محتومين وانتاى زعفـــــان
اصبر لعل يروفوا بالطـــــــــرة	لاسمحوا يجملوك بغصن البــــان
مارامش مسكين قلبى ذا الهـــدرة	أظهر لى وطاع تنبيه العصيـــــان
جيتك ياجلول شاكى ذا المـــــرة	والفى لى فى الحين يلقطب الديوان
لازم كيما كان تعملها نعـــــــرة	عيب عليك تفوت حالى ياسلطـــان

[902] المصدر : عبد الله بن كريو ، **الديوان** ، تح: ابراهيم شعيب ، ص ص 120-121 .

واجب لك تقلع اعلى ذا الحـــــورة   واه الطايق مايشفوش المهـــــــان

طلبتنى فى الثار اصبيحة بكـــــــره   ما صبتش لغرامها حتى عــــــوان

دقمتنى ب حروف ساحر من نـذرة   ماقبلت منى ديةولاغفـــــــــــران

ليها شرت ب رمز داخل فى الهدرة   فهمت معناى وحملت لى لفتـــــــان

قلبى من تفكير ما رام الحقـــــــرة   عام علية الذل دايم فى تشطـــــــان

طبعتنى ع القلب طابع لا يبــــــرا   ونقشت فوقه حب بحروف اليونـــان

ياسلام غرام مسبوغ الظفـــــــــرة   صابحنى ب جنود وانا فى الامـــان

لافطنة حتى عمل بـــــــــــى دارة   حين انفقت القيت روحى فى الميدان

دك ودار على الثنية غبــــــــــارة   مصقول سلاح يشعل كى النيـــران

من قومانه ماتمنعنى دشـــــــــــرة   فرسانه حاموا على كى العقبـــــان

فى الميدان اسمحت واعطيت الكسرة   ردونى مقبوض رانى فى لرهــــان

املكنى ذا الضر من بنى عســــــرة   واكتمنى فى خزاين الهم ولحـــزان

لاقلتوا مجنون ليلى فيه جـــــــرى   وامر القيس شحال قاسى فى لمحان

حتى انا قلبى هام من ذا كثـــــــرة   وجرى لى فى الحب كى قمر الزمان

شحال البصرى على المنة جــــرى   وجبرها بعد ان تعب ورجع فرحـان

كذاك اليزين علمنى وطـــــــــــرة   ولحقها للواق فى زين النســـــــوان

ثانى عنترة على عبلة حــــــــــار   كم افنى على سبتها فرســـــــــــان

لو يملك قلبى ب جاهك ذا الـــــدرة   خير من اللى نال خاتم سليمـــــان

خير من اللى ملك خزاين كســــرى   لو صاب للقاها يفوز على العديـــان

ملكنى فى رصدها عالى القــــــدرة   نفتح بها الكون وانظوع لركـــــان

الشاعر تونسي قويدر بن الزبير

ولد الشاعر ببلدية البسباس التابعة لسيدي خالد ، ولا يعلم تاريخ ميلاده بالضـبط ، إلا أن وفاته كانت سنة 1950 سن ا امسة والسبع تقريبا بسيدي خالد ، و ذا كن أن مّن أنّ تاريخ ميلاده سيكون سنة 1875 على وجه التقريب ، وقد كان أميا ، وعمل الفلاحة كحـال أغلب سكان بلدته . للشاعر قصائد مدح شيخ القادرية ا تصوف عبد القـادر ا ـيلا ، و الغوزات كغزوة عبد بن جعفر فتح ال افريقيا ، وله أيضا شعر التغ بسيدي خالد بن سنان وفضائله .[903].

---

[903] عن ابن الشاعر ، السيد تونسي بولنوار ، المولود سنة 1948 بسيدي خالد ، بعد لقاء معه ببيته في سيدي خالد في في تاريخ : 20 ماي 2004.

القصيدة الأولى[904]

صلوا صلوا علي النبي الهـــادي محمد شفيعنا في الهـــــــــول

يا رسول الله نور اثمـــــــــادي بابا فطيمة مع البتـــــــــــول

اسمك يا إله بيها بـــــــــــادي علي عبد الله نجيب القــــــول

ابن جعفر ياك بو منـــــــــادي ذا القصة فيها يصير الهـــول[905]

ارفد سيفو وبكّر غـــــــــادي للكفرة مادي لهم رابــــــول[906]

ماشي عن رجليه غير يــــدادي وقاصد لتونس راح ليها طـول

لقي الاسوار موكّدة توكـــــــاد والبوابة ترهّب العقـــــــــول

ما حبر ما خاف من الآعـــــداد جاز يد عّس بالعقل ومهـــول

صاب المليك في ميعـــــــــاد قاعد عن كرسيه جاه القـــول[907]

حين قراه جوابه ترج ارعـــــاد وما عجبوا ما فيه ذا الرابــول[908]

لاقى للشواش والفوعـــــــــاد شوفوا واش يحب ذا الرجـول

جيتوا صيادين في الاوهـــــاد والا فلايين باليمــــــــــــول

جيتوا حوّاسين في البـــــــلاد والا مشايا زمول قفـــــــول[909]

مانا صيادين في الأوهـــــــاد مانا فلايين باليمـــــــــــول

مانا حواسين في البـــــــلاد مانا مشايا زمول قفـــــــول

جيت نعاذر فيك بالتشهـــــــاد تذكرها والاّ الدماغ يـــــزول[910]

نا جيشي قوة كثير اعـــــــداد وانتم يا العريب غير قلــــول

انطق عبد الله ذا الوكّـــــــــاد لعنك الله يا منعـــــــــــول

احنا نصرتنا من الجـــــــواد ونحكّوكم حك نعت سبـــــول[911]

نزلت علي الكفار كل انكـــــاد امرارعليهم العيش من ذا القول

زل ليهم الفيش والتقنـــــــــاد ورايسهم ثمّ بقي مخــــــذول

يمينة في سورها وارفـــــــاد وسرايتهـــا جابية في الطـــول[912]

---

[904] عن ابن الشاعر التونسي السيد : تونسي بولنوار.

[905] يذكر أحد أسماء جعفر التي اشتهر بها عند العامة وهو " مناد".

[906] رابول : كلمة فرنسية تعني التقرير .

[907] هو الملك جرجير ، ملك تونس الحالية .

[908] بمعنى أنّ الملك ارتعد خائفا من هذه الرسالة .

[909] حواسين : سوّاح .

[910] التشهاد : شهادة أن لاإله إلا الله وأن محمدا رسول الله . وقد طلب منه - حسب الشاعر – أن يذكرها أو سيقطع رأسه .

[911] نحكوكم : نفرككم – نعت : مثل – سبول : سنابل .

نظرت ليه وشافت بالافنـــــــاد وقالت عبد الله صحيح في القول
قالت لو .... فيســـع تعزم بيه ذا الرجـــول
جاهـــا عبد الله بلا قــــــواد يترهوج ما حبش المرســـــول
طلع دروج صعاب في التهـــواء برج مقوس بالذهب معمـــول
قالت يمينــة : كثير سعـــــــادي تونست بصاحب الرســـــول
بيه نهترف يــاك في رقـــــادي مكتوب الله في الجبا منـــزول
طال الحال الزيـن فـي التكبـــاد لا صحابو ما دار ذا الرجـــول
دز القمري ساع فــي الاوهـــــاد يا حاذق الاطيار ذا الرجـــول
ادي ذا العنوان شور اسيـــــادي لا خوالي واعمام تقصد طـول
اخوالي واعمام حساب اعـــدادي عشرين وربعة حساب جمـول
يجيبوا درعي معاه جـــــــوادي فرس العلجة من خيار خيـــول
رافع فرد راه راح ينـــــــــادي عبد الله من الحصل ميحـــــول
تندهوا الانصار للجهـــــــــــاد واتفقوا حجلة على الرحـــــول
على تونس حجرو فـــــــي واد جنان العوسج ناض فيه الهـــول
آيمينة طال ذا المعـــــــــــداد شوفي واش الراي و المفعـــول
أصحابي يرجاو في تيعــــــادي لو ما نعزم يعجلو جلحـــــــول
يمينة من شوقهم الأجـــــــــواد نكرت باباها نكار علــــــــول
قالت يا بابا اسمع الانشـــــــاد بغير التشهار واش تقـــــــول
من شوق العلجات حالـــي رادي و سامرهم من خاطري مشغول
خرجوا نعت أريام في الأوهـــــاد ريم الوهدة فارغة من الجــــول
يمينة من شاهم غـــــــــــرادي قرن و حرمة ماضيه مسلـــول
و عن عبد الله نور يشعل قـــادي قمر شعشع بان شاو هلـــــول
عقبوا عن شارف شايبة الأزنـــاد خشبة شهبة جابها همــــــول
مشوهن مثل البعير الهـــــــادي ذود اقفل خلف الرحـــــــول
قال لهم ذا العيب يا عبـــــــاد ما هي علجة ياك ذا رجـــول
لرو مهيف من أصحاب الهـــادي حقيقة ما هيش قولـــــــة قول
لابس لبسة دارها شفـــــــــادي عارية ماهيش لبسة طـــــول
انطق عبد الله بلقيو صـــــــادي طول عمرك ياي ذالمنعـــــول

[912] يمينة : بنت الملك جرجير ، ولا نعلم سبب تسمية الشاعر لها بهذا الاسم (يمينة) .

زهق الشيخ انقلع البـــــــلاد   و جات الكفرة طالبة القتـــول

خرجوا نعت الجراد المــــــراد   قد الوطية و الوعر و السهـــول

قالت يمينة حريـــــــــق افادي   ظرك نولي للحقـــــــر و ذلول

من بكيتها ضاق بو منـــــــادي   شعره بان على الثياب حيـــول

أنا عبد الله و أنا الوكـــــــــاد   ابن عمتي علال و الرســـــول

أناي نجاح كل أنكـــــــــــاد   نقلبهم كلبات بالتيشـــــــــول

شد السرج على أحمر جـــــواد   سرجو بالفضة وذهب شعــول

سرجو في السرمة يجيب أعـــداد   نعاج وفتيانهــا ورخـــــول

سرجو في السومة يجيب أعـــداد   بقرات وثيرانها وعجــــول

سرجو في السومة يجـــيب أعداد   بكرات وبعدانها وجمــــول

سرجو في السومة يجيب أعـــداد   أمهار وعوداتها وخيـــول

سرجو في السومة يجيب أعـــداد   دوالي وعيونها وتخـــول

سرجو في السومة يجـــيب أعداد   قد الشام مع الصحر وتلــول

وينو اذا شدوا على الجـــــواد   قداه كلو يميلو تميــــــول

اهل رميلة هاج عـــــن الاذواد   ماهزش المشكـــــــــول

كيف الصيد مبرمة الأزنـــــــاد   يكندر عن لبتو وشبـــــول

شتتها جهاد جيش الـــــــــرادي   واحزن حال علىفراق حجول

ذاك مجرح طالب التسنـــــــاد   و هذا طايح حاضرة الاجــول

يمينة تلقى عليه تنــــــــــادي   يا عبد الله راه خـــــوي قول

ما يعرف قدره و لا تلبـــــــاد   جيبو كيف الطير في الكنبـــول

خطفوا الأهول فارس الجهــــاد   بل حطوا قدامها مسبـــــــول

لاح الخزية برح التشهـــــــاد   طاع الله و زاد للــــــــرسول

ادّوا يمينة اصحاب الهـــــادي   القناية و القصب و الطبـــول

ما فيهم موحال من هـــــو رادي   و ارضوا عنهم يا أهل القــدول

من جاب اللفظ مع الأنشـــــــاد   ابن الزبير صحيح جــاب القول

امنعنا من نار تشعل قــــــادي   يالنبي الهـــــــــــادي

و تحضرلي في هذا اليــــــوم   كان الهـــــــــــــول

انا و جميع الناس ذالقعــــــاد   الوالدين و خاوتي مجمــــول

صلى الله عالنبي الرســـــــول   صلى الله عالنبــــــي الرسول

القصيدة الثانية[913]

يا حمامنا دير مزيـــــــة	هالحر ولد الدونـــــــــان
من قبيل مرسول نبيـــا	صيروك شاو زمــــــــان
و نحذرك تاول ليــــــا	شوف هاك تعطي لمـــان
الطيور راهم قطعيـــــة	و العقاب ضربوا مكـــــان
القريش ناقل فوذيـــــــة	سوري ازنادو يخشـــــان

[913] عن ابن الشاعر التونسي السيد : تونسي بولنوار ، في بيته بسيدي خالد ، في تاريخ : 20 ماي 2004 .

و القليز ذا شاطر حيـــه راه يفوت رمشة الاعيـــان

روح سير قبل الضحويـة شورهم امال الديـــــــوان

يا بنات مول المهريـــة لا تقيثوني بالقــــــــرآن

ذا الوعد كي طال عليـا انا فنيت و الحال اشيـــان

اطلقوا رسامي بالنيـــة قولوا لي امشي في الامـــان

بجاه ربي مــــــولاي عالم الخفايا سلطـــــان

ندهوا المشياخ و الوليـا رمى لاربعة الاركـــــان

انا مسيت لاباس عليـــ راح قاع الضر اللي كـــان

دون نجيب نا لفظ عنـا ظرك بغيت نبدى الغيوان[914]

على بنات خالد يا بويـــا والكلام طب ومـــيـــزان

مثيلهم جبي الحيحايـــــة والغزال يفلى الاسحـــان[915]

مرقّع اللحم زين حكأيـــة والسيقان من عود الـــزان[916]

سجادتو وعطارت حـنيــة والبطـن مثل الـكتّـــــان[917]

كان شب صــقع الوحّايـــا رابطين لو في الويـــــدان[918]

هذي جُرْتو كان هنايـــا لأنْ فزْ ما عاد يبـــــان[919]

مثيلهم نخيل الشعويـــــة كي طاب عرض البستـــان

دقلة نور طب الشهايــــة ما تتباع قي بالميـــــزان

مثيلهم عياد الركبيـــــة خيل بيض زينين الـــوان

قي اللي تساوي عشر ميــه يلعبوا قرانات قـــــــران

في نهار عرس و زهويـــة ولى يوم ساعة افتــــــان

فرسانهم ذراري قريّـــــة قي يحشروا للميــــــدان

خاطي سباقم ماهي ذيّـــــا في كلام لفظ القيـــــوان

طلقوا ثيث ينبور قويـــــة عاتقوا وليد الظلمـــــــان

قشوات برق الظلميـــــــة كي ريش في عرض امزان

---

[914] دون نجيب : سأقدّم - ظرك: الآن - الغيوان : الأغنية ، أي القصيدة .

[915] جبي الحيحاية : حين يتحرك قطيع الغنم بسرعة وخفة .- يفلى : يرعى – الاسحان : السهل المنبسط الأخضر كالفراش المنمق المبسوط.

[916] مرفع اللحم: رقيقه - زين حكاية : جميل جدا ، وحكاية تعبير عن التميز - عود الزان : حطب الزان .

[917] سجادتو: فروه - عطارت : لونها أعطر ، لون أشبه بالبني .

[918] كان شب : إذا قفز- الوحّاية: المطاردون من الصيادين- رابطين لو : متربصون له.

[919] جرتو: أثره - لان فز : إذا انطلق.

الحواجب من خط بريـــــــة	قندوز كتب العنـــــــــوان
العيون اكحالو زوجيـــــــة	زربوط حب البقنـــــــــان
وخدود من شمس عشيـــــة	يضواو قبل المسيــــــــان
أشفاف من دم ضحيـــــــــة	فضة نقاش الاسنـــــــــان
ارقاب من نعت اسرايــــــــا	في دراج عند السلطـــــان
نهود بيض البريــــــــــــة	الحمام سكن الكيفـــــــــان
البدون عند البنايــــــــــــة	بالرخام و الجيز ازيـــــان
اجوافهم ترفعوا يا خويــــــا	ذا هلال بوليلة بــــــــــان
خلخالين فوق الريحيـــــــه	و السيقان من عود الـــزان
تمت صيفاتهم هذي هـــــــي	يعمى العبد المعيـــــــــان
ذي صفة بنات مول المهرية	مركز الزيار و الاخـــوان
جات ليه من غرب اهفايـــه	من بلاد بر الســــــــودان
طايعة عرب و تلوليـــــــة	من تونس حتى لتلمســـــان
طايعه الترك و شاويـــــــة	طايعه اولاد الرومـــــــان
جات ليه هذي القبليـــــــة	كامله رجال الجشـــــــان
الترس و النسا و الذريـــــة	شوف شوف درز القومان
و كي شخش المقباريـــــــة	ذا الخير حارت الاعيـــان
رايزارات و امساك قويـــــة	و حرير عن كل الالـــوان
ومن يزور خالد بالنيـــــــة	ذا يروح زادو مليــــــان
وابن الزبير جاب القصيـــة	على بنات صيد الويـــدان
ذا ان شاء الله يشفع فيـــــا	ما نشوف صهد النيـــران
أنا و ذا الجمع داير بيـــــا	الوالدين و زيد القربـــان
و الصلاة على سيد رقيـــة	يا سلام في كل زمـــــان

القصيدة الثالثة[920]

خيرات ذا الدونـــــان	يالازرق يا ساكن الســــــــدة
يحميك يالورشـــــان	كلفتك ببريتي تقـــــــــــدى

[920] عن ابن الشاعر التونسي السيد : تونسي بولنوار ، في بيته بسيدي خالد ، في تاريخ : 20 ماي 2004

و تبلغ العنـــــوان　　　للعماريات لا جحـــــــــــدة

خفق بالجنحــــان　　　لا تنسهاش و تس الرقـــــــدة

لا تامن الغيـــران　　　فيهم يا قمري المجحــــــــودة[921]

اقوام و الثعبـــــان　　　تبتوي بسموم قنـــــــــــاده

الليل فيه امحــــان　　　فيه تخرج فيه حشود مرصوده

فيها الان و جـــان　　　و نمور كساح و صيـــــوده

لا تامن السيفـــان　　　و عقبه للقلب جبـــــــاده

الطيار يا ورشـــان　　　من الصحرا من الدارجة يبدى

اصفى اهل الديوان　　　ذوك بناتو صافيه العهـــــده

يراود العنـــوان　　　واجوابي سمعوه بالجبـــــده

خطره من الزمـان　　　كيف العرّم جاوني هـــــده[922]

كبرى مع الصبيـان　　　لا فيهم عده و لا نقـــــــده[923]

بنات غالي الشـــان　　　قالوا لي بركا من الرقـــــده

تنوض في الأمـــان　　　باذن الله ترتاح ما تنـــــدى

نجــيب ذا الغيوان　　　على العمّاريات نتبـــــدى[924]

مثيلهــم غـــزلان　　　يفلى الـــبيحة والوهـــــدة

قرنو زقا يبـــــان　　　عينو كحلـة سابقه ســـوده

بطنو مثل الكتّـان　　　وواتاتو شعلة السجّـــــادة

عودات في قومـان　　　من خيل الشله مع القـــــادة

لعبوا قران قـــران　　　تسوى عشر الاف للعـــوده

مثيلهم مـــــا كان　　　في هذا الأوصاف ابـــــدا

طلقوا الثيث ادكــــــان　　　عاتق بو حولين بن رمـــدة[925]

شفة مع النيبــــــــان　　　المضحك جوهر قيمتو كوده

ارقابهم تزيـــــــــان　　　سرايات اجباد مرفــــوده

نهود في كيفـــــــان　　　بيض حمام الساكن في السدة

---

[921] المجحودة : المخفية ، أي الأخطار المخفية .
[922] العرّم : جمع عارم وهو طائر جميل تشبه المرأة به .
[923] أي ليس فيهن عيوب تعد أو تنتقدن منها .
[924] نتبدّى: أبداً.
[925] الثيث : الشعر – ادكان : اسودّ سوادا شديدا -

بدونهم رهـــــــــدان ولى ثلج حسوم دار كـــــده

اجواف هلالا بـــــــان كي يطلع بو زوج شاو بـــدا

الساق عود الـــــــزان جعبات السوري المبـــروده

و خلاخل الشرنــــــــان كل آخر في زينتو يصـــــدا[926]

تميت ذا القيـــــــوان على العماريات يا عمـــدة[927]

يا غاليات الشــــــان قويدر غيثوه في الشـــــدة

زوبير بالتفنــــــــان حركاتي في نسبتو جــــــده[928]

ان شاء الله في الضمان ما تعرض عنو الصيهـــاده[929]

انا و ذا الاخـــــوان و قرباي قاع سوعـــــــاده[930]

ابن تريبة بلخضر

ولد الشاعر سنة 1883 بقرية ا خادمة دينة ورقلة ، وا ه عبد القادر بن ضر بن قـدور بن ميدونة ، وقد شبّ على حبّ الترحال ، فتدفقت قر ته شعرا غزيرا كـل الأغـراض ، واشتهر بشيخ الغزوات ومدح الرسول صلى ا عليه وسلم والسلف الصا ، ومن غرر قصائده

[926] خلاخل الشرنان : الخلخال الذي يصدر صوتا .
[927] الغيوان : يقصد القصيدة ، وقد سماها أغنية لارتباط الشعر الشعبي بالغناء .
[928] حركاتي : أي أنه من أولاد حركات .
[929] الصيهادة : يقصد نار جهنم .
[930] يدعو لنفسه ولأقربائه ولإخوانه .

: وفاة الرسول ، الغربة الأو والثانية ، السودان ، بدر ، حن ، السيد خالد ، السيد بن عبد ا بن جعفر بن أ طالب ، الدنيا ، ا ج ...

وكان من شيوخه الذين صقلوا شعره الشيخ قدور بن ضر بن بيتور (شيخ متليلي) . وقد ظل يتدفق شعرا إ أن وافته ا نية سنة 1976 با خادمة . من اشهر قصائده ال طا ا رددت :

الدهر يا صاح تنقص   واسقى ا لاح كي الدخان ا رعوب

لا تامن فيه كي ينكس   ياسر من حد زلبحو جابو مكبوب

القصيدة الأولى[931]

لا تامن يا صاحبي في الدهر اشيـان   زاد نقص في اصحابـــو

ارخص من كان غالي في الميـــزان   وابرد في السّومة ريالـــو[932]

كي طار المفكرون وتبدل المكـــــان   دار ظفار ، ونيبان طالوا

عاد التيس يحوم بجرسو رنّـــــــان   والعقبّة اليوم ذالـــــوا [933]

ونناّدي من كان في الكرسي سلطان   قوم القرية طايعة لـــــو

غوايط وفزوع ، هيلات القومــــان   شايع في القومان حالـــو

وراحت دارو خالية واقصاد كـــان   قعدت للّي باقية لـــــو

هارون الرشيد قل ميزو ولقمـــــان   في السابق لما يقولـــو[934]

حكموا في الدنيا الحكم اللي يزيــان   بالهيبة والعز صالـــوا

وتبدّل يا صاحبي عنهـــــم الاوان   خلاوها وغدوا رحلوا

دايم فيها الحنّان المنّـــــــــــان   سبحانه من دايمه لـــو

القصيدة الثانية[935]

حتى فارس ما يغدى يشوف الاحباب   يبلـــغ سلاحه بذمة وين راحـــــو

---

[931] الراوي مصطفى حران المذكور سابقا .

[932] السومة : السعر ، يقصد أن هذا الزمان قد أرخص في الثمن من كان غاليا .

[933] العقبّة : جمع عقاب ، يقول : إن التيس أصبح ذا شأن يفتخر وجرسه المعلق في رقبته يرن، بينما ذلّ طائر العقاب .

[934] ميزو : مكانته وقيمته .

[935] الراوي مصطفى حرّان .

عادوا في بر توات طال مركاحو

كان انتايا حـر و طير الاعــــــلاب	تصفى لي بالخف قاضي صلاحـــو
تعلمني كي تغدى تزيفط الجـــــواب	شوف الكتاب لا كان زين تشراحـــو[936]
تغدى ليما ما تكون تعيـــــــــــاب	والقايم من بكرى قايم شبــاحــــــــو
قول لها كليم زايد عـــــــــــــذاب	ذالو مدة و نسين رافد رياحـــــــو
ميعاد الزينة ما يكون كـــــــــذاب	جيب الصح يبرى القلب بافراحـــو
دونك جوبه والعرق داير ضبـــــاب	دونك واعر لابد منوض رياحـــو
دونك احماد اللي مغب يقطـــــــاب	وين مدركم شوفة جبال يتلاحـــــو
باقي ليها زوزال زيـــــــــن ركاب	يصفى بيا للقرب قاد شباحـــــــو
من صيف دقاقي ما يكون هيـــــاب	طول المدى واد ام نفع روحـــــــو
نصفو لا تايكة ام سخـــــــــــاب	انولي كي بكري مجاور مراحـــــو
مقواني يا خاوتي خاطري طـــــاب	مهبول على فطوم كاثر نواحـــــــو
بيه المناعيه وحشها قـــــــــــاب	بعدا نوالي ليها صاب تسراحـــــو
لو كان لا شفنا جدى لعــــــــــلاب	وين مضرب نلقاوه فيه نرتاحـــــو
تخرج تتكيسر كي علام لركـــــــاب	يوم الهدى و الطراد كثر طياحـــــو
الثيث حرير امفاصلاتو كبــــــــاب	رافد مساسيكو و طالق سراحـــــو
خرج من وهرن جايبو السبـــــــاب	يفخر بيه و شوايعو باحـــــــــــو
القشوة تقبض كي جير لقـــــــــاب	ولا ليلة جمعة ضوات مصباحـــــو
اسنانك جوهر كي قماد لثـــــــــواب	قالي عند مولاه امعمر سلاحـــــــو
عنقك صاري مواج فيه ركــــــــاب	لا قالب لا مقلوب لثنين راحـــــــو
الحواجب بالمداد خطيـــــــــن كتاب	شاطر فاهم في قد البيد يطراحـــــو
العيون زويجة في بيد رهـــــــــاب	كافي طرشون عدة عادم اجراحـــو[937]
صاق اختي مبروم لهـــــــــــــاب	تتقابل بيه العرب و لقران صاحـــو
وكلت عليك اللي قداو سيّـــــــــاب	عند القاضي جايبين اليوم مفتاحـــو[938]
وكّلت عليك اللي قراو لحـــــــزاب	بالقرآن على صدورهم شرحـــــــو
وكلت عليك اللي هنا و اللـــــي غاب	العاصي و المطيع بيه مصباحـــــو

[936] تزيفط : توصل – الجواب : الرسالة .
[937] زويجة : البندقية ذات القصبتين .
[938] سيّاب : جمع سايب ، وهو الذي ترك بلده وغادر الأهل وسار في الأرض .

الشاعر بيطار محمد

يتفق الباحثون على سنة وفاته ال كانت 1919 منطقة بريزينة بالبيض ، ولا يعلمون بالضبط تاريخ ميلاده ، وإن كانوا يصرحون بأنه تو شابا على سن ا امسة والـثلاث تقريبـا ، وعلى هذا الأساس فإنّ ميلاده يكون حدود سنة 1884 م .

أبوه هو العر بن نعيمي الذي كان شاعر أيضا ، ويذكر له سي زة بوبكر قصـيدة عـن فرسان العرب الفا لشمال إفريقيا يقول مطلعها :[939]

وين غاب ابن جعفر رايس ا ال اللي ما تضناهش يع من ضنات

تلقى مد بيطار من أبيه تربية دينية ، فحفظ جزءا من القـرآن ، ودرس الفقـه ا ـالكي ، وقواعد العربية . كان عمر الشاعر 20 سنة ح نظم قصيدته ا شهورة عن دخـول ا سـلم إ إفريقيا الشمالية الفتح الأول[940] ، لكنه سرعان ما ترك هذا النوع من الشعر ليتجه إ شعر الغزل والشرب ..

فاز ائزة شعرية نظمها ا اكم العام للجزائر على شرف فرنسا سنة 1916 ، وكانت قيمة ا ائزة آنذاك "500 دورو". وقد عا ا رض ابتداء من سنة 1918 .[941]

القصيدة الأولى[942]

شوفوا يا لطيف ما اضيقها ليلـــــة	يجعلني نقضي دقايقها بسهـــــــــول
البارح بالريم سهرتنا تحـــــــــلا	و كا اخر من شرب كيفته مصطـــول
و الليلة قلبي غشاته تخبالـــــــــه	راني هايم صار في كالمختـــــــول
الدنيا فيها سوايع لدالـــــــــــة	يتفركت من كان باحبابــــه مجمول
اختصار الحب جابه عبـــــــد الله	فايت سابقني حكى على الحـــب يقول[943]
ما رام شي قلبه نصـــــح العذاله	و قيس تعذب خاطر غايس في الهـــول
حتى عنتر صار فيه علـــــى عبله	و قاسى مده محنته بها مشغـــــــول
أنا همّي يوزن بلاهم جملـــــــــة	و باسبابك يا طلعة البدر المكمـــــول
سيّافك للعبد نادى بالجملـــــــــة	لا ثاثي لا عذر حالي مهمـــــــــــول[944]
قهرني ما صبت لبرازو حيلـــــة	و بسيفه ديمة مساميني مسلـــــــــول
شاكيتك حديه راني في حصلـــــه	و عذبني يا زينة الخد المشعـــــــول
فوق سفوني عابر المانو جالـــــه	ونتبع في غامق المحنة مذلـــــــــول
يا بركة من تاه في الصحرا و جـلا	والي سبب جفانا زيده هـــــــــــول
يا بركة الاربعين واللي بـــــو دلا	الغوث و الاقطاب اربعة و الرســـول

[939] Si hamza Boubakeur , **Trois poetes algeriens** , tome2 , P 293.:

[940] تنظر : القصيدة الثالثة للشاعر في هذا الملحق .

[941] Achour cheurfi , **Dictionnaire Encyclopedique de l'Algerie (culture,politique,societe,histoire,personnalites,lieux,evenements)** , ANEP, Alger , 2007 ,pp151-152.

[942] المصدر : Si hamza Boubakeur , **Trois poetes algeriens** , Op.Cit , pp305-306.

[943] عبد اللهّ يقصد عبد اله بن كريو الذي اشتهر بقصائد الحبّ.

[944] شبه حبها المسلط عليه بالسياف الذي حكم عليه بالموت ، فهو لا يفتأ يهدده به .

فاس الفرعة وين فرسان الخصـــــلة   راني جيت شواركم باكي مذلـــــــول
يا رب نزل قضاك على النخلـــــــــة   و بجاهك و بجاه الانبياء و الرســول

القصيدة الثانية[945]

لاه كميت وصايتي يا قاصدنــــــــي   مستهزي و لا لعب بيك النسيـــــــان

[945] المصدر: .Si hamza Boubakeur , **Trois poetes algeriens** , , tome2 , p321

النسيان خطاك وانت متغانـــــي	ميزتك ما زال ترجع للنكـــــــران
النكران إذا نكرت تخبرنـــــي	على خاطر يلزمك منــــه الايمان
اذا حلفت بيهم وكفينـــــــــي	هذا ما يوجب على حق الخدعـــان
الخدعان علاه ولفي تنفينـــــي	عبر و اهدرلي بالخبر كما هو كـان
كما كانت حدثتك حدثنـــــــي	نعرف وصاتك على نار الهجـران
الهجران اللي صادها كي هجراني	قل لها ضري و ضرك جاوا اقران
اقران اذا كان هي كما رانـــــي	للزوج شربنا من المحنة كيســـان
الكيسان اللي سقاوك هلكونـــي	تقسم بيني و بينك في الميـــــزان
الميزان عليك راجح ميزانـــــي	و نوريك علاه فتك في الرجحـــان
الرجحان ايشارته سهرتنـــــي	و السهر اذا طال ينسب للتشطـــان
التشطان انت سبابه عذبنـــــي	قرّيت بليعات حبك كالسكـــــران
سكران وحبك للاشعارحتمنـــــي	هذا رجحاني غلبتك في الاحـــزان
التحزان عليك راه منسينـــــــي	وانت ما زلت سعيفة للكتمــــان
الكتمان لو كانك كيما رانـــــي	ما ينفع شي مع المحاين سور تبـان
تبان على خاطر تضرّ وتفنـــــي	المضرور الصحيح يهدر للجيـران
الجيران بحثتهم ما علمونـــــي	ما نعرف جحدوا والاّ ذا ما كـــان
هذا ما كتن للقرايح يا دينــــــي	اللي جاب وصايتك ما له حيـــران
حيران وتطويل حيرة حيّرنـــــي	وعلى غفلة جابها لي بخبر حســان
حسان مع ذي المصيبة سابقنـــي	هو ربي دار له الهموم شـــــان
الشان اللي به حسان غلبنـــــي	كهربة في صفة الرقيف تبــــان

القصيدة الثالثة [946]

يا الفارس نحكي لك واشت صـار	وواش داروا في السابق جيش عقبة

[946] المصدر: .Si hamza Boubakeur , **Trois poetes algeriens**, tome2,p295

جاوا من يثريبه للغرب خطـار   عدد جيشو ستين الف رقبـــة
جاوا مخزوم وهاشم واقش نظـار   ميرهم عبد الله ومعاه سربـــه
علي احمر ما هوش كيـــدار   وركبة الزايخ فاتت كل ركبـة
على احمر محجل ما هوش عقـار   واذا ابرم كالمومو عند الغلبـة
شطارتو في الترادف إذا لحق طيار   مطرودتو ما تمنع عندو قريبـة
راكبو عبد الله ما هوش حبـار   ويطعن العقد منين يدير ركبـة
إذا دخل وسط الميدان يخطـــار   منين ما يقدم مسموم ضربـة
مناد وشجيع وبطل دبـــــار   والجود ما يبخل من قصد وبطلبه
مناد خالو خالد والعم حـــيدار   ما كانش اللي كيفو مرفوع بنسبة
مناد فاخوا بشناه بنات الانصـــار   ما دار في مهدية وخلا سبيبـه
مناد في تنقار القدحان صبـــار   ما يجيب في الخنجر ولا الحربـة
مناد شجاع وبطل صبـــــار   مخطوط في الواقدي ما هوش كذبة

الشاعر محمد بن عزوز

ا ه هو عليات مد بن عزوز بن علي من قبيلة أولاد علي ، إحدى قبائل ا والد . وقـد عرف بسم ابن عزوز ا الدي . ولد سنة 1897 ، و أرسله والده الذي كان فلاحا لدراسة القرآن والعلوم ا رافقة الزاوية . وغادر شبابه سيدي خالد إ فرنسا سنة 1920 تقريبا وعمـل

أحد ا عامل مدينة ليون ، وكان أثناء العطل يعود إ سيدي خالد ، وأحيانا يذهب إ طولقة أو بوسعاده أو ا زائر . كان ابن عزوز متأنّقا ثيابه بشكل ظاهر . فضل البقاء وحيدا بعد أن طلّـق زوجته . يقال أنه كانت له علاقة با نّ ، لكنّ ابن أخيه الذي التقيناه سيدي خالد ينفي عنه هذا الزعم .[947]

القصيدة الأولى[948]

باسمك يا جبـــــار   عالـــــم الأسرار

صل على المخطـــار   صلاة ذو تحيـــــة

بعد الأل ابديـــــــت   عنهـــم نا صليت

ثم الأصحاب رضيت   قديت لفـــظ غنايا

خيرة حاذق لطيـــــار   بالخــــف أشطار

اتبلغ لسطـــــــــار   تصفـــى لشيخ النية

مني خوذ لجــــواب   بالاك تهـــــــاب

لبن عبد الو هـــــاب   وريه ماهـــو بـــي

بعد أنتصفـــــــــى   ليه سلـــــم عليه

هو ومن يبغيـــــــه   فـــي الآخرة و ادنيا

أنوي الخيـــر و زور   بدر البـــــــدور

تلقى الوجـــــه ينور   شاتيـــه يكـون معايا

---

[947] ينظر : Ahmed Lamine , op.cit , pp 72 - 74

[948] عن الراوي الشاعر الحاج عمارة من سيدي خالد ، أخذنا منه القصيد على هامش الملتقى الموروث الشعبي وقضايا الوطن الذي نظمه مخبر أطلس الثقافة الشعبية (جامعة الجزائر) في وادي سوف ، في تاريخ 25-26-27 /04/ 2006 .

جميـــع من دعـــــــاه	لا بـــد سقـــــــاه
تلقى جنود معـــــــــاه	بالشيـــــخ محتوية
قلوا الوقـــــــت أمرار	و خديمــــــــك حار
مسقوم من لضـــــــرار	محتـــــاج للأدوية
قلو يا بوكشميـــــــــر	غيبـــــــــت أكثير
طبيب عند الغيـــــــر	وأنـــــا غفلت عليا
و من يشكر سلطـــــــان	لـــــه إحســـــــان
صباح ومسيـــــــــان	بالجـــود و الهـدايـــا
خصوص أنت مشهـــور	في كـــــل بـــــرور
عيك جـــــدك صـــور	بوزيـــد قمـــر ادنيا
ذيـــة المختـــــــــار	شرفـــــة الأحـــرار
يفلح من ليهـــــــم زار	بالســـر والعنايـــة
و كان مرضك طــــــال	خـــــوذ المقـــــال
خليه عنـــــدك فـــــال	مــــدام حـــال الدنيا
و كــــــان ففيـــك أخبال	يســـلك بـــــــالآل
الخـــــــي ثم تنــــــال	درجــــة الأولـــيا
سراج في الأوطــــــــان	فـــــي كـــل مكـــان

أوتاد في الأركـــــان — أنوارهـم حصيـــة

أحفظهم يا مطلـــــوب — حـــب القلـــوب
هما من الذنـــــــوب — صحفهــــم ممحية

هما عز الأخــــــوان — شهـــــرة و ألوان
و في جنة رصــــوان — قصـــــورهم مبنية

هذا معطى الإلـــــــه — وحنـــا صبنـــاه
بالعين شاهدنـــــــاه — كمــــا تقول الآية

كــــلام رتبنـــــاه — كمــــا رينـــاه
و الغير مــــا زدنـــاه — جبنـــا الحقيقـــة

اللي شرف الأسيـــــاد — رب العـــــــباد
ماهوش عبد جـــــاد — من صيـــل آدميـــة

من لا يرضى بوزيـــد — نشهـــــد و نزيـــد
صار من اليزيـــــد — حاشـــاه معاويـــة

اللي حاسد ياقــــوم — شبــــك في الروم
في الآخرة محــــروم — لا فايـــــدة في الدنيا

يجب الإعتـــــراف — قلبك ينظـــــاف
ما في حق الأشـــراف — أبـــــاي و الذرية

خصوص أنت مشهور　　　في كـــــــــل برور
كما قال عاشــــــــور　　　علام ذو صوفيــــــــة

هما عرف انيخضـــار　　　تحتو أنهـــــــــار
حتى و في الهجـــــار　　　ديمـــا اعروقو حيـــة

مفيد باختصـــــــــار　　　للـــــــي فســـــار
الفا فال خيـــــــــــار　　　و الجيم تركـــو غاية

كلام ذا المقيـــــــــــم　　　طب السقـــــــــيم
اسمو دقاق الغـــــــيم　　　مطلوب به ادوايـــا

هو سيد الرجـــــــال　　　بدر الكمـــــــــال
قامة واعتـــــــــــدال　　　و أطـــــراف مستوية

منو اسقات اكثيـــــــر　　　من بو كشميـــــــــر
سخي و فيه الخيـــــر　　　لــــــي امشى في النية

الله يا لطيـــــــــــف　　　بك التصـــــــــريف
اتنور الشـــــــــــريف　　　يا عالــــــم الخفية

دلو إلى الطريـــــــق　　　حســــــن التوفيق
هو ومن صديــــــــق　　　في الآخــرة و الدنيا

لالي أزرق في الخيــــل　　　ماليـــــــــه أمثيل
تحفه وزين الصيـــــــل　　　مطروز سرجو غايا

و الأمركب بابــــــــو   عليـــــــه انزور
مقيوم صنعو فـــــــور   ريــــاس و البحرية

مدرعه في القــــــول   صنـــــع اسطنبول
والامن اسطنبـــــــول   سميـــــــه حامدية

بها ففي ابح اجـــــزو   للــــــي معــزوز
لبن سيدي مـــــــازوز   عليه جبـــت اغنايا

الصنع اللي فهمــــوه   بهـــــا حكمـــوه
الحركة اللي خدمـــوه   سيـــاس عثمانيـــة

شاكية في الحضــــور   عـــن كل أمـــــور
هنا و حكم الـــــزور   و امراض محتويـــة

رياس كل ابـــــلاد   شرفة واسيـــــــاد
عندي الإجتهــــــاد   بأمير عثامانيـــــة

اللام بعـــــــد اضاد   في كـــل بـــــلاد
و الميم باجتهــــــاد   حـــروف معنويـــة

اللي يفهم ذالقـــــول   يبقـــى مسبـــول
يثورفيه الهــــــول   نيـــران داخيـــة

سرنـــــا بغير وداع   واحنـــــا تباع

سماونا ضيـــــــــاع   و الـذات راها حية

يا شيخنا المحبـــــوب   رانـــــي مطلوب
في السوق اللي منصوب   حضروا المشترية

و انت صيد الأســـود   حـــــرة و الجود
عاري عيك نعـــــود   مرهون فيد العديا

مجروح دون اغيـــار   و السابـــــق ثار
و كان عني جـــــار   بــــادواك منك ليا

طوع لك بـــــي ناس   مـــن كل أجناس
أمي باختصـــــــاص   و الناس ليك اعية

يا ربي يا غفـــــــار   يا ذا الجبــــــار
نجينا من لضــــرار   و الهول و الهوية

استرنا يا ستــــــــار   من كل اغيــــار
نتوسل بالمختـــــــار   تفسير ما في الآية

باسمك يا رحيـــــم   حــــي قديـــــم
و بالعرش العظيـــم   جبيـــل و الأنبياء

نتوسل بالمنــــزول   و اللـــــي مقبول
وباسم الرســـــول   يا عالـــم الخفية

استرنا يا نـــــــواب مـــن العـــذاب
بجـاه الأقطـــــــاب و الغـوث و الأوليـاء

حررنـــــا من النـــار و كــــــل أضـــرار
كذا اللــــــــي حضار و الرافديـــن اهوايـــا

كذا رجال الديـــــــن و الوالديــــــــــــن
و من دعا بآميـــــــن كما يقول أدعايـــــا

محمـــــــد بن عـزوز بالخيـــر يجـــــوز
رضــــاك بيـــه يفوز احوايجـــو مقضيــة

عليك جـــــاب اغنـاه للـــــي منـــــاه
سيدي خالد سكنـــــاه معروف فيه اسمايـا

تمينا القول جديـــــد غي شهـــر العــيـد
ففي شســـــلا و مفيـد تاريخهـــم هاجريه

بصلاة تكرار عن حاتم الأنبياء

القصيدة الثانية[949]

[949] الراوي الشاعر أحمد سعدون ، أخذنا منه القصيدة في بيته بسيدي خالد في تاريخ : 20 -04- 2004 .

يا سامع نوصيك قصة مرويـــــــة   و الراوي قولو اصحيح ابعينو شـــاف

فسر بالمعكوس يا سامع لـــــــــي   قولاي ثابت ما تقولش ذا تخـــــراف

ريت الثعلب حايز اولاد البيــــــــه   قال لهم الاوحاش مني قاع اتخـــاف

تعرفوني صولتي هاذي هـــــــــي   و القسور نرحيه لحمو راح اطــراف

و الهامة اعلى الطير عادت قطعيــة   و التبوت يقول نسكن راس الكـــاف

و البرني و اعقاب ولاو ارعايـــــة   ناض التيس و قالهم رانـــــي شاف

لا يقدرلي حد في دار الدنيـــــــــا   يتهدد ويقول جيبوا طير الســـــاف

يا سامع نوصيك واعرف ما بـــــي   سبتها كبول بلسانو هـــــــــــراف

اتعدا في غيبي تاه اعلــــــــــــي   و يهمص في الليل طاح على الاهداف

هرف لسانو جاب ليه المذيـــــــه   من يحلم في النوم يسيستمـــى هتراف

هذا القاط يجيك منـــــــــي هديه   عرسك غنى فيه درز امع تحــــواف

باغوايط و اطبول شاو الصهريــــة   و القلال امعاه رقصـــــــات اخفاف

عقب الليل يعود بالألجيـــــــــــة   و القلال اسنيترة نغمة و ادفـــــاف

ضرك اعرفت اخصايلو مروديـــه   و اعليها مترادسه جنـــــي و ازواف

ناصر و منصور في الكبانيـــــــة   اعادو قولي كي تشوف الناس ظـراف

قلي الفارس ما كناتو جنيـــــــــه   و العزوزي جابها و اكلامو قـــــاف

القصيدة الثالثة[950]

---

[950] الراوي عليات محمد ، ابن أخ الشاعر محمد بن عزوز ، أخذنا منه القصيدة في بيته بسيدي خالد ، بتاريخ : 21 – 04 – 2004.

باسمك يا معبود بابياتي ننظـــم   نبتدي هذا الميزان وجبت اهـــواه

أزكى صلاتي على زين الخاتـم   ماحي كل ذنوب من هو يرجـــــاه

الآل والاصحاب يا غاني عمـم   واللي تابعين كل آخر باسمـــــــاه

يا سايل نوريك ذا المعنى وافهم   واستخبر ما نظم الشاعر باغنـــــاه

تنسى الهم اللي انت منه مهتـم   كم من هايم في همومو نسينـــــــاه

هذا الشي مكتوب ربي بيه حكم   في تاريخ انحل بينا وادركـــنـــاه

رابو دمعاتي من الغربة بالـــدم   بعد ان فارقنا الوطـــن تفكـــرنـاه

رينا غيم على جبالو طاح اظـلم   هو بر فرانسا يـــوم ان شفـــــناه

سكّانو كفار ضد اللي مســــلم   يعبدو صليبـــهم دون الإلــــــــه

ما سمعو ما قال عيسى بن مريم   والإنجيل اللــــــي عليهم شاو قراه

زحفوا عن طريق صولة المجحم   وابليس المطرود جعلوا صف معاه

لا يخفى جميع من هو يفهـــــم   عند العاقل دينا هما عديـــــــاه

تغربنا لبلادهم صرنا عجــــــم   وتحتم لباس مكروه لبسنـــــــاه

آخر في تكليف مولانا يعلـــــم   في الغربة مسكين قلبو ما هنّـــاه

آخر جابو شوق بالدنيا يحلـــــم   آخر في قصدو العصيان استحلاه

ذالو كم سنين في نفسو يظلـــم   وترتّب عنّو الجهل وســـار معاه

انا في قصدي مسلم للمسلــــــم   كل آخر عندو حساب مع مـــولاه

أبياتي من ضاق مثلي يكتبــــهم   واللي عاش في بلادو فكّـــــرناه

صار البحث على بلادي نستعلـم   في وسط الضمير خصام طلبنـاه

القلب هو السلطان الأعظـــــم   والحفاظة شاهدين عدول معـــاه

والعاقل شريعته بيها يحكـــــم   والمقال منزلو منسوخ حــــــذاه

لساني عن ضميري يترجـــــم   سارع لفظو كل حرف على معناه

والغرّاق ابليس بامكارو يخـــدم   للمعاصي كم من واحد دربـــــاه

الوسواس وجات نفسي تبعتـــهم   واللي ناصب ذا الشرع هما عدياه

الغرّاق يقول ذا الإنسان اعــدم   ما بقالو طب نافع يترجّـــــــــاه

من غير اذا كان في ناسو سلّـم   والوقت اللي نامرو قولي يرضـاه

والوسواس يقول يا سلطان انعم   ذا الراجل مرادنا فيه نصحنـــــاه

النفس قالت كان جانا يتنظّـــــم   في باريس يكون عندو قدر وجاه

اتلقّت ليّ المليك اتبـــــــــرّم   وعرفني مضيوم حالي لا يخفـاه

آمرني على حقوقي نتكلّــــــــم   قتلو يا أمير حقّـــــــــي نترجّاه

مقصود الغرّاق من مـــكرو نعدم   عدو مطرود من رحمـــــــة الله

انظر يا مليك من حـــــوى وادم   في الدنيا الاثنين ما قاساوا معــاه

والنفس اللي طاعها لازم يــــندم   ما تبغي سوى المكروه وترضــاه

واللي خالف رايها منها يسلــــم   حكم العلاما صحيح استروينـــاه

والوسواس اللي محاوي جمع الهم   ينجّي منه قي اللي ربّــــي نجّاه

يشهد بيه جميع من هو يرســــم   بعد ام القرآن تعويذو يقـــــراه

ذا الخبر سمعو المليك تنعّـــــم   صدّقني والحق ظاهر في معنـــاه

اذا قال وعال أهلو فارقهـــــم   ذالو كم سنين ما شافش قربـــاه

يا أمير الذات راني متحتّـــــم   سابق بر فرانسا نشرب من مـــاه

سيفي قاطع بيه للعديا نهـــــزم   بيه مقلّد ما نزوخ بنوع اجـــواه

كذلك الايمان من بيه اعتصـــم   لعل يرقى العبد الى مــــولاه

الاضداد اللي كان منهم متألّـــم   نفاهم من ساحتو لا من خـــلاّه

اتفاجي الغيم اللي علينا كان اظلم   وفرح قلبي بالنهار وبان ضيـــاه

الحمد لله مولانا يعلـــــــم   جوّزنا مكتوب ربي وقّينـــــاه

يا خوتي ذا البيت فيها نخبركــم   راني قاصد شر من قلبي يرضاه

يحفظني ربي وترجع غربتكــم   سيدي خالد راحة اللي يتمنّـــاه

ابن حويلي فيه قلت انفكّركــم   صيد الوعرة عز من يلقى باسماه

محمّد هذا كلامو عرّفـــــكم   بن عزّوز الخالدي معروف غناه

فهرست الملحق الشعري